

La construction d'un mythe moderne :

André Malraux et Maurice Blanchot

par Shuling Stéphanie Tsai

Principaux textes de référence :

- *Lazare*, in *Œuvres Complètes*, t. III (L)
- *Les Voix du silence* (VS)

Malraux malentendu à Taiwan

L'œuvre d'André Malraux n'a pas rencontré à Taiwan un accueil aussi chaleureux que celui qu'on avait réservé à J.P. Sartre, son contemporain. Dans une enquête sur la réception de la littérature française à Taiwan durant les cinquante dernières années (de 1950 à 2001)¹, nous n'avons compté que dix articles consacrés à Malraux, y compris un mémoire de maîtrise. Cette occultation masque peut-être un déni politique et idéologique, mais ce n'est pas notre intention d'en analyser la cause. Ce qui nous intéresse dans les articles publiés à Taiwan, c'est la révélation de deux images plutôt opposées de Malraux: d'un côté, un humaniste qui a réussi à esquisser la description d'une condition humaine mettant en valeur la grandeur universelle de l'homme ; de l'autre, un révolutionnaire qui tente, par sa conception de l'art, de mettre toutes les civilisations humaines dans le même cadre sans prendre en considération les contextes socio-historiques.

Dans son article intitulé «Révolutionnaire et romancier amateur : le grand écrivain du XXème siècle André Malraux»², Henh-Jei Chin explique pourquoi Malraux a été mal reçu à Taiwan. D'abord, Malraux serait difficile à traduire en chinois en raison de la complexité de ses phrases et des émotions enchevêtrées qu'elles recèlent. Ensuite, la réflexion métaphysique (notamment sur la mort) s'éloignerait trop de la pensée chinoise. Enfin, l'on entendrait la voix de Malraux derrière tous ses héros romanesques; les réactions, les perspectives et même la manière d'éprouver l'horreur seraient toutes d'un mode « occidental,» ou plus précisément, « malrucien ». D'après Chin, Malraux regarderait en réalité l'archétype de l'Homme, selon une tradition européenne ancrée dans la civilisation gréco-romaine et le christianisme, ce qui rendrait difficile pour les lecteurs chinois l'appréhension de son œuvre. Pourtant, à l'autre

pôle de la réception, Malraux a reçu, malgré les différences culturelles, des marques de respect dans d'autres articles tels que celui de Chien-Hong Chen³, qui le reconnaît à la fois comme un grand écrivain et comme un penseur, situé dans la postérité de Pascal et de Nietzsche.

Outre ces deux opinions opposées, nous voudrions signaler encore deux articles qui représentent, pourrions-nous dire, la troisième image de Malraux reçue par le détour des critiques américains et à travers la traduction anglaise de ses œuvres. Wan-Cheng Chang⁴, interrogeant l'emploi du mot « musée » dans son *Musée imaginaire*, a indiqué que le terme d'« imaginaire » a une acception différente dans la version anglaise. D'après la critique américaine, Rosalind E. Krauss, le titre traduit par « Museum without Walls » dénote un écart linguistique et culturel par rapport à la pensée de Malraux : « imaginaire » chez Malraux est plutôt lié à une activité intellectuelle qui évoque la puissance de l'imagination et du jugement esthétique, tandis que « without walls » connote plutôt le sens de « sans frontières » et renforce ainsi la vision d'une image concrète, préférée par les anglo-saxons⁵. Il est intéressant de noter que Madame Chang a elle-même adopté la version anglaise pour le titre de son article : « an de lie ma er hou de wu qiang mei shu guan » (« Musée sans murs » d'André Malraux). Sans entrer ici dans le détail des différences entre « mei shu guan » et « bo wu guan » en chinois (le premier signifie « musée des beaux-arts », pas forcément ancien, et le second, « musée d'art ancien »), nous nous demandons si la réception d'André Malraux à Taiwan n'a pas consisté à métamorphoser ou à transformer les termes d'« art » ou de « musée » en leur donnant valeur de signes. L'article de Yuan-Hung Chou essaie justement d'interpréter les idées de Malraux comme un « discours »⁶ portant sur la métamorphose du Bouddha grec et la mythopoièse du musée et de l'histoire d'art.

L'image contestée de Malraux aurait dû susciter à Taiwan des études plus étendues, plus approfondies et, bien sûr, plus polémiques. Nous allons retourner plus tard aux articles déjà cités. Personnellement, à part *La Condition humaine* que j'ai lue il y a plus de 15 ans, ce qui m'a amenée à relire Malraux, c'est un petit livre intitulé *Lazare*, un récit autobiographique sur l'expérience qui consiste à « frôler la mort » et qui m'a fait penser à un petit récit, *L'instant de ma mort*, de Maurice Blanchot, l'auteur pivot de mes recherches depuis ma thèse de doctorat. Je partage l'avis de M. Chin qui a souligné combien il est important de bien saisir les valeurs européennes pour aborder les textes de Malraux, mais j'adopterais un autre point de vue. Ce qui est remis en question dans ma lecture de Malraux, c'est justement ce en quoi consistent ces valeurs ou, plus précisément, la manière dont elles se fabriquent comme « mythe » ou « discours » dans une époque et une société données.

Beaucoup d'études ont été consacrées au débat intellectuel entre Sartre et Blanchot après la guerre, notamment sur le sens de l'engagement. Sartre postule la responsabilité des intellectuels, alors que, pour Blanchot, l'« être-intellectuel » en tant que « représentant de l'universel » ou de « la conscience de tous » n'a aucun statut pertinent ou permanent. André Malraux, pourrait-on dire, partage l'idée de l'engagement en s'efforçant de diffuser l'art à un plus large public par les musées imaginaires. L'homme « moderne » est censé être capable d'accéder à un monde de l'art autrefois réservé à une élite. Benoit Denis a ainsi écrit dans *Littérature et engagement* : « La littérature engagée, telle que Malraux la pratique, transcende les faits et l'expérience pour les doter d'une signification universelle- la révolution n'y est rien d'autre que l'avatar contemporain de l'éternel affrontement tragique de l'homme au destin et à l'Histoire »⁷. Un demi-siècle après ces débats, au temps des mutations liées à la mondialisation, l'on peut se demander à quel point la notion d'une communauté culturelle globale est encore pertinente.

En ce qui concerne la mise en relief d'une confrontation entre Blanchot et Malraux, je me permets de signaler d'abord un essai d'Henri Godard, intitulé *L'Expérience existentielle de l'art*, écrit à l'occasion de la récente publication des *Ecrits sur l'art* dans la collection de « La Pléiade ». Dans cet essai, Henri Godard a consacré un chapitre au texte de Blanchot sur Malraux (1950), intégré plus tard à *L'Amitié*⁸ : « Par la constance et la radicalité de sa référence à la mort, à l'absence, au néant, [la pensée] de Blanchot est un pôle de notre réflexion sur l'art, dont Malraux pourrait bien incarner l'autre »⁹, dit-il. Avant de marquer la divergence entre les deux pensées, Henri Godard met plutôt l'accent sur l'accord et « l'étonnante consonance » des deux écrivains. En se rangeant du côté de « l'admiration et de la confiance, non de la suspicion et de la défiance » à l'égard des interrogations d'ordre métaphysique sur l'art de Malraux, Henri Godard propose de recourir aux expériences « actuelles » de tout un chacun pour savoir « pourquoi, dans une existence, l'art peut, selon sa formule, devenir 'nécessaire' »¹⁰.

Nous verrons que la divergence entre Malraux et Blanchot dans la conception de la mort est évidente. Mais ce qui nous intéresse d'abord, c'est de transporter ces interrogations dans un autre contexte culturel. Le problème de la réception de Malraux à Taiwan ne réside pas dans la compréhension exacte du message transmis par Malraux. Ce qu'il s'agit de voir, c'est la manière dont le discours de Malraux construit le « mythe » de la vie à partir de la mort et la manière dont le mythe aide à formuler l'idée de « communauté », avec tous les codes de signification qui s'y rattachent. Il nous semble que la notion de la mort propre à ces deux écrivains est la clé permettant d'entrer au cœur de leurs discours..

Fabrication de mythes à partir de la mort

Lazare, une oeuvre « testamentaire » écrite par le narrateur-auteur (Je-Malraux) au sortir d'une maladie du sommeil, se compose de deux parties entrelacées : d'une part le récit des événements imprévisibles et bouleversants déjà traités trente ans auparavant dans *Les Noyers de l'Altenburg* (la première attaque allemande par les gaz à Bolgako sur la Vistule, en 1916), d'autre part le récit d'une hospitalisation, traversé par les souvenirs de la vie antérieure du malade. Le titre, *Lazare*, suggère la résurrection de l'écrivain, qui cherche à trouver l'apaisement à l'approche de la mort, dont la présence dans le corps du malade gouverne le livre de la première à la dernière ligne. En face de la mort, qu'il a cru pouvoir « posséder » par l'action, le sentiment qu'il éprouve le plus souvent dans l'hôpital de la Salpêtrière, c'est la stupéfaction. Le fait qu'il ne souffre pas le conduit à repenser la mort autrement qu'il l'avait fait jusqu'alors : « Ce qui s'est passé n'a rien de commun avec ce que j'appelais mourir » : « A l'instant de basculer (j'avais quitté la terre) j'ai senti la mort s'éloigner ; pénétré, envahi, possédé, comme par une ironie inexplicablement réconciliée, qui fixait au passage la face usée de la Mort... »(L, 879). Le sentiment éprouvé envers la mort pourrait être différent, mais « la vue de l'homme », écrit Malraux, « a peu changé depuis trente ans » (L, 817). Le héros malrucien sort toujours victorieux du déploiement d'un spectacle sublime mettant en scène sa grandeur contre sa misère. En face de la mort, Malraux use toujours d'un style flamboyant, d'un ton dominateur. :

La métamorphose en conscience, de l'ignorance de la mort, ou la métamorphose de toute connaissance en croyance, n'est-elle pas semblable aux épiphanies ? Mon errance hors de la terre pour rapporter les comprimés est aussi une épiphanie des ténèbres. La révélation est que rien ne peut être révélé [...]. L'inconcevable n'a aucun attribut - pas même la menace : l'homme ne devient pas plus scorpion que damné, et pas plus néant que scorpion. (L, 877-878)

Malraux ne croit pas à la Rédemption, et jamais il n'adhère à la foi chrétienne. A travers la mémoire des scènes confondues de sa vie et de son oeuvre, l'écrivain retourne à la terre à l'aide d'un terme triomphant : « fraternité, que le destin n'efface pas. » Malraux écrit qu'il cherche « la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité »(L, 788). La rencontre de la Mort incarnée comme Mal absolu est l'événement même qui évoque en soi la trouble et la puissante action des « grands mythes de la révolte depuis Antigone »(ibid.).

Marc Bertrand a ainsi commenté le goût du mythe chez Malraux : «Voici l'homme obligé de se réaliser contre plus fort que lui. Nous avons toujours affaire à un mythe, et le réel

continue de subir la loi de l'irréel tout puissant... En fait, ce sur quoi Malraux met l'accent, c'est sur la priorité étonnante et inexplicable de l'irréel littéraire qui semble parfois précéder le réel historique et le plier à sa loi »¹¹. Marc Bertrand, en caractérisant Malraux comme un « mythomane », l'accuse de « se livrer à une véritable entreprise de subversion, à un abus de l'affirmation et de l'invention de soi par soi, dans une solitude orgueilleuse, par-delà le bien et le mal pour parler comme Nietzsche ». Marc Bertrand propose ainsi de remplacer la « mythomanie » malrucienne par la « mythopoièse » telle que conçue par J.-F. Lyotard. Le rêve mythomane de Malraux est celui de l'individu qui cherche à se donner visage, c'est une invitation à se réaliser, soit dans l'action, soit dans la création ; tandis que la « mythopoièse » signale le processus de fabrication de mythes.

L'on ne peut s'empêcher ici de se poser une question: si c'est la mythomanie malrucienne qui empêche les lecteurs chinois d'entrer dans le monde de Malraux, à cause de l'écart linguistique, social et philosophique, le recours à la mythopoièse nous aiderait-il à mieux cerner le problème des valeurs européennes, de la métamorphose de l'art, aussi bien que la notion d'une communauté culturelle et universelle ?

Il me semble que la distinction entre la « mythomanie » et la « mythopoièse » réside dans la distance que l'on prend à l'égard de la mort et ainsi de la réalité. Malraux écrit dans *La Voie royale* : « Tout aventurier est né d'un mythomane », ce qui est commenté ainsi par Marc Bertrand : « La mythomanie est pour Malraux beaucoup plus qu'un cas pathologique, car elle consiste moins à fuir sa réalité, qu'à vouloir se la donner ». La création de la réalité dépend de la croyance dans le pouvoir de posséder la mort. La mythomanie mélange ainsi la vie et la création, la fiction et la réalité, comme *Lazare* le montre bien. Pourtant, ce qui nous met mal à l'aise, ce n'est pas la frontière brouillée entre le réel et l'irréel, c'est plutôt cette propension à proposer cette mythomanie comme Vérité, à partir de quoi Malraux prône l'établissement d'une communauté universelle.

Dans *L'Instant de ma mort*¹² de Maurice Blanchot, tout comme dans *Lazare*, le narrateur raconte l'expérience de la mort d'un « jeune homme » qui échappe de justesse aux fusils des allemands pendant la guerre. A la rencontre de la mort, s'éprouvent un sentiment de « légèreté extraordinaire », « une sorte de béatitude » et « une allégresse souveraine ». Nous pouvons distinguer immédiatement un ton différent de celui de Malraux :

A sa place, je ne chercherai pas à analyser ce sentiment de légèreté. Il était peut-être tout à coup invincible. Mort-immortel. Peut-être l'extase. Plutôt le sentiment de compassion pour l'humanité souffrante, le bonheur de n'être pas immortel ni éternel. Désormais, il fut lié à la mort, par une amitié subreptice¹³.

La mise en relief du travail de Blanchot et de Malraux se justifie plus loin par une anecdote qui termine *L'Instant de ma mort* :

Plus tard, revenu à Paris, il rencontra Malraux. Celui-ci lui raconta qu'il avait été fait prisonnier (sans être reconnu), qu'il avait réussi à s'échapper, tout en perdant un manuscrit.... Qu'importe ! Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance¹⁴.

A la rencontre de la mort, Malraux recourt à la fraternité pour lutter contre la fin de la vie, tandis que Blanchot éprouve presque une amitié étrange à l'égard de la mort même. Pour Blanchot, citant Rilke (les « Sonnets à Orphée »), ce que l'artiste ou le poète cherche à entendre, c'est une invitation : « Sois toujours mort en Eurydice, afin d'être vivant en Orphée »¹⁵. Cette invitation implique une duplicité étant l'essence non essentielle de l'œuvre d'art : « Au fond de cet ordre, toujours mort a pour écho toujours vivant, et vivant ne signifie plus ici la vie, mais, sous les couleurs de l'ambiguïté rassurante, signifie la perte du pouvoir de mourir »¹⁶.

La perte de la mort est interprétée comme perte de pouvoir et de possibilité. Blanchot propose de lire le mot « mort » sans négation, de lui retirer le tranchant de la décision et le pouvoir de nier. L'homme ne s'adresse jamais à la hauteur de l'Impensable, qui est tout à fait hors de la portée de l'intelligence humaine. La mort, étant écho de l'Impensable, est un événement qui se livre à l'indistinct et à l'indéterminé. La littérature ou l'art n'est ainsi jamais pour Blanchot possibilité d'imposer une signification fixe à la mort ou à la vie. L'art comme image, mot ou rythme, à son extrémité, n'est qu'une forme de substance matérielle qui rend invisible l'Impensable dans son invisibilité ; toute forme d'art étant une négation qui ne peut pas s'empêcher de se nier perpétuellement dans le mouvement de la négativité.

Parole, vérité et communauté

Dans le chapitre du *Livre à venir* intitulé « La douleur du dialogue », Blanchot évoque Malraux en tant que romancier. Pour Blanchot, Malraux a rendu art et vie à une attitude très ancienne, qui remonte à Socrate et qui croit à l'efficacité de la parole. Par la discussion, l'homme est supposé capable de parvenir à une « vraie vie » dont la cohérence ne se doit fonder que sur la parole raisonnable. Grâce à la discussion sur la vie aussi bien que sur la réconciliation de l'art et de la politique, une communauté se met à prendre forme et une vérité commune à tous se dessine :

Ces simples dieux humains, un instant au repos sur leur humble Parnasse, ne s'injurient pas, ne dialoguent pas non plus, mais discutent, car ils veulent avoir raison, et cette raison est servie par la vivacité flamboyante des mots, lesquels toutefois restent toujours en contact avec une pensée commune à tous et dont chacun respecte la communauté préservée.¹⁷

D'après Blanchot, la constitution d'une communauté des dieux-humains est permise seulement dans la reconnaissance de l'efficacité de la parole fondée sur la prétendue « intelligence. » Cette « intelligence », différente de la « raison », est en effet une passion qui « s'intéresse à tout : les mondes, les arts, les civilisations, les débris de civilisations, les ébauches et les accomplissements, tout lui importe et tout lui appartient. Elle est l'intérêt universel qui comprend tout passionnément, tout par rapport à tout »¹⁸.

La notion de la mort chez Blanchot diffère ainsi de celle de Malraux justement au regard d'une confiance dans le pouvoir de la parole. La parole, malgré la prolifération des formes de discussion, ne mène ni à la révélation, ni à la possession de la prétendue « vérité », qui se prête à solidifier une communauté, comme Malraux l'a affirmé dans ses écrits. Au contraire, la « parole » authentique, pour Blanchot, c'est la parole incessante de l'« Impersonnel » qui échappe à la portée de l'intelligence humaine. Ce que Blanchot recherche, c'est un espace vidé par le départ des dieux, un espace qui se métamorphose en tant que parole incessante. Contrairement à l'attitude apparemment « engagée » de Malraux, Blanchot propose une approche plutôt « désœuvrée » de la parole :

Ecrire sans « écriture », amener la littérature à ce point d'absence où elle disparaît, où nous n'avons plus à redouter ses secrets qui sont des mensonges, c'est là « le degré zéro de l'écriture », la neutralité que tout écrivain recherche délibérément ou à son insu et qui conduit quelques-uns au silence.[...] Le langage devenu la profondeur désœuvrée de l'être, le milieu où le nom se fait être, mais ne signifie ni ne dévoile.¹⁹

En répondant à *La Communauté désœuvrée* de Jean-Luc Nancy, Blanchot met en cause dans *La Communauté inavouable*²⁰ la notion même de « communauté » et l'idée du « commun » : « ...commun à ceux qui prétendraient appartenir à un ensemble, à un groupe, à un conseil, à un collectif, fût-ce en se défendant d'en faire partie, sous quelque forme que ce soit »²¹. « Communauté » en tant qu'« œuvre » suppose le principe d'une humanité « immanente » qui égalise tout, jusqu'à la notion d'« origine », ce qui est, aux yeux de

Blanchot, « le totalitarisme le plus malsain »²². Blanchot voit dans cette exigence d'une immanence absolue un individu indéfiniment répété, « ainsi mortel et immortel : mortel dans son impossibilité de se perpétuer sans s'aliéner, immortel, puisque son individualité est la vie immanente qui n'as pas en elle-même de terme »²³. Ce qui est intéressant pour nous, c'est de distinguer dans ce discours de Blanchot l'idée de « reproduction » de l'individualité immanente qui caractériserait la communauté culturelle et artistique dans *Le Musée imaginaire* de Malraux.

Pour Blanchot, la communauté est « inavouable », comme n'est qu'illusion la réciprocité présumée ou l'amitié des hommes entre eux (le rapport du Même avec le Même). Si l'on introduit l'Autre comme irréductible au système du Même, on a une tout autre relation, « dissymétrique », qui demande un mode éthique différent et condamne par conséquent la communauté à se « désœuvrer. » On aurait tort cependant de penser que Blanchot tendrait à nier tout simplement l'exigence de communauté. Ce qui est mis en jeu, c'est le paradoxe qu'introduit ici le possessif « mon » : dans l'exigence d'amitié et de fraternité à l'intérieur d'un groupe auquel « je » cherche à appartenir, « ma mort », que personne ne peut partager, risque de ruiner toute appartenance.

A partir de la mort, du principe d'incomplétude et d'insuffisance, Blanchot propose une autre possibilité de « communauté », un lien qui résulte du manque et qui ne se fonde pas dans l'objectif de former une « substance d'intégrité » : « L'être, insuffisant, ne cherche pas à s'associer à un autre pour former une substance d'intégrité. La conscience de l'insuffisance vient de sa propre mise en question, laquelle a besoin de l'autre ou d'un autre pour être effectuée »²⁴. Non pas reconnu, mais contesté ou même nié par les autres, c'est dans cette privation que l'individu se rend conscient (la contestation ou la négation des autres étant l'origine de sa propre conscience). Nous pouvons affirmer ici la notion de subjectivité blanchotienne, de l'être conscient de « l'impossibilité d'être lui-même, d'insister comme *ipse*, s'éprouvant comme extériorité toujours préalable, ou comme existence de part en part éclatée, ne se composant que comme se décomposant constamment, violemment et silencieusement »²⁵.

Malraux rêve d'une communauté universelle qui se fonde sur la parole raisonnable réconciliant l'art et la politique. Pourtant, d'après Blanchot, cette communauté « des dieux-humains » telle qu'elle a été esquissée chez Malraux, loin d'être une manifestation qui relie

toutes les différentes formes artistiques et culturelles, se détache encore plus avant de la notion de « l'unité de l'origine. »

Métamorphose en double version

Dans l'article « Le musée, l'art et le temps »²⁶, Blanchot remet en question l'idée du Musée imaginaire de Malraux. La valeur absolue de l'art, au niveau esthétique aussi bien qu'éthique, telle que Blanchot l'affirme, implique que l'art se ferme sur lui-même, trouve en lui-même son excellence et sa signification. Par sa distance à l'égard du monde, l'art se propose comme un espace où le monde se remet sans cesse en question. En refusant toute interprétation déterminée, l'art assume la vérité de la non-vérité, puisque « toute la perspective dans laquelle le Musée, le monde et l'artiste nous étaients apparus change »²⁷. Le Musée étant l'univers propre à l'art et à la liberté de l'histoire, éclaire l'idée de métamorphose par excellence. Le Musée, en tant que lieu de métamorphose, loin d'être une manifestation métaphysique ou une illustration de la culture, se détache encore plus radicalement « du devoir, de l'obligation purement morale, de sauver la civilisation et de préserver l'homme », selon la vocation que lui a assignée Malraux. Pour Blanchot, si l'on cherche une « unité » qui relie toutes les différentes formes de l'art, on trouve un langage spécifique retournant sans cesse à « l'origine » de l'art qui désœuvrera toute tentation d'imposer une signification. En parlant de Proust, Blanchot explique ce qu'il entend par la métamorphose de l' « origine » :

[...] éprouvée à l'état pur, en éprouvant la transformation du temps en espace imaginaire (l'espace propre aux images), en cette absence mouvante, sans événements qui la dissimulent, sans présence qui l'obstrue, en ce vide toujours en devenir: ce lointain et cette distance qui constituent le milieu et le principe des métamorphoses et de ce que Proust appelle métaphores.²⁸

L'acte de créer est ainsi considéré comme une aventure, une migration ou une navigation ; c'est un vagabondage de l'artiste qui erre jusqu'au point fabuleux où il rencontre l'événement qui rend possible tout récit, au moment à partir duquel ce qui s'est passé devient réalité et vérité.

Ce qui distingue radicalement Malraux et Blanchot, c'est bien chez le premier l'idée de « la gloire de l'homme », qui cherche à se sauver, par l'art, de l'absurdité et de la contingence - donc de la menace de la mort. Pour Malraux, sans le travail de l'homme qui transforme le

passé en un présent rayonnant et intelligible, nous ne trouverions dans le Musée rien d'autre que les ruines informelles d'une durée sans mémoire, la pourriture du cadavre du temps : « Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il réunit, une interrogation sur ce qui les réunit. [...] Après tout, le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme » (*VS*, 205). Pour Malraux, la métamorphose est surtout la re-création de l'œuvre d'art par la reproduction, qui la soustrait à son propre contexte socio-historique et grâce à laquelle on pourrait former une communauté culturelle globale au niveau du discours:

Et le musée supprima de presque tous les portraits (le fussent-ils d'un rêve), presque tous leurs modèles, en même temps qu'il arrachait leur fonction aux oeuvres d'art. Il ne connut plus ni palladium, ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession : mais des images des choses, différentes des choses mêmes, et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être. [...] Il est une confrontation de métamorphoses. (*VS*, 204)

Cette idéalisation et cette éternisation de la fin n'est pourtant qu'une illusion pour Blanchot, une illusion qui se trahit par l'intention de cacher l'angoisse de l'étrangeté que l'homme éprouve face au temps. L'art, comme image, est un « arrêt de mort », une limite auprès de l'indéfini ou une interruption au sein du remuement, l'instant de l'absence devenue forme matérielle. Ce qui définit toute image artistique, c'est ce qui réside au cœur même de l'image : la mort comme recommencement, ressassement éternel. L'art, comme image, est le négatif du néant, le négatif qui fait écho à ce qui ne peut jamais être nié.

Curieusement, Blanchot, qui remet sans cesse en question l'efficacité des paroles produites sur le beau et le vrai, nous amène paradoxalement à mieux apprécier le discours de Malraux sur la métamorphose, par le biais d'une autre perspective : dans le Musée imaginaire, ce que Malraux a réussi à nous révéler, ce n'est pas l'authenticité ni la possession des objets d'art, mais le pouvoir de créer des mythes, à partir d'eux.

Retournons pour conclure aux essais mentionnés plus haut. En citant Jean Lacouture²⁹, Chin a vivement questionné la « mystification » des expériences « vécues » de Malraux en Chine, alors que Chou traite dès le début de son étude le discours de Malraux comme une démonstration de « mythopoièse. » Chou signale aussi que, dans le cadre du post-colonialisme, le musée, étant une institution du pouvoir, sert à façonner l'identité d'un Etat moderne dès le XIXème siècle en Europe ; site de conservation et espace synergique qui se

prête à fabriquer les connaissances, les codes et les rituels, bref l'éducation, la formation et la culture du « bon goût » des citoyens, le musée collectionne, catégorise des objets d'art et invente des systèmes de discours pour les remettre en cadrage « significatif ». Ce que Malraux nous a appris à faire, ce n'est pas à poser la question de l'authenticité de la représentation, mais à affirmer le droit à la reproduction et à fabriquer des discours de signification. Citons Malraux une dernière fois:

Le cadrage d'une sculpture, l'angle sous lequel elle est prise, un éclairage étudié surtout, donnent souvent un accent impérieux à ce qui n'était jusque-là que suggéré. En outre, la photographie en noir « rapproche » les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés. Une tapisserie, une miniature, un tableau, une sculpture et un vitrail médiévaux, objets fort différents, reproduits sur une même page, deviennent parents.(*VS*, 212)

Ce que Malraux nous apporte, c'est non seulement un développement du pouvoir critique de « démystification » ou de « défétichisation » - l'énergie sans cesse en alerte pour remettre en question les valeurs, les idoles et les rites de l'institution sociale et culturelle - mais aussi le dévoilement d'une conscience de la pratique de l'écriture comme jeu sur le signifiant - le processus d'encadrement et de désencadrement des objets de connaissances.

¹ L'enquête a été récemment menée par le département de français de l'Université Tamkang.

² Henh-Jei Chin, « *ke chuan ge ming jia piao you xiao shuo jia : er shi shi ji wuei da de zuo jia ang de rui ma er hou* », Dang dai, no. 28, Taipei, 1988, p.8.

³ Chien-Hong Chen, « *yi shu yu ming yun--- ma er hou de ren ben zhu yi yi shu guan* », Dang dai, no. 40, Taipei, 1989, p.8.

⁴ Wan-Cheng Chang, « *an de lie ma er hou de wu qiang mei shu guan* », Li shi wen wu, no. 99, Taipei, 2001, p.10.

⁵ Rosalind E. Krauss, « *Postmodernisme's Museum Without Walls* », *Thinking about Exhibitions*, London&New York, Routledge, 1996, 1999, p. 341-342.

⁶ Yuan-Hung Chou, « *Greek Buddha : On the Journey of an Icon and the Mythopoesis of Museum and Art History* ». www.cc.nctu.edu.tw

⁷ Benoit Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Gallimard, 2000, p.254.

⁸ Maurice Blanchot, « *Le musée, l'art et le temps* », « *Le mal du musée* », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 21-61.

⁹ Henri Godard, *L'Expérience existentielle de l'art*, Paris, Gallimard, 2004, p. 107.

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹ Marc Bertrand, « André Malraux : du mythomane au postmodern », <http://www.andremalraux.com/malraux/articles>

¹² Maurice Blanchot, *L'Instant de ma mort*, publié en 1994 par Fata Morgana et relié avec « Demeure : Maurice Blanchot » de Jacques Derrida, publié par Stanford University Press, 2000, édition à laquelle renvoient nos références.

¹³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.324.

¹⁶ *Ibid.*, p.325

¹⁷ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 210.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 282-283.

²⁰ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

²¹ *Ibid.*, p.9-10.

²² *Ibid.*, p.11.

²³ *Ibid.*, p.11-12.

²⁴ *Ibid.*, p.15

²⁵ *Ibid.*, p.16

²⁶ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op.cit.*, p.21-51.

²⁷ *Ibid.*, p.37

²⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, *op.cit.*, p. 23.

²⁹ Jean Lacouture, *André Malraux, Une vie dans le siècle*, Paris, Seuil, 1973, p.112-113.

*

Pour citer ce texte :

SCHULING Stéphanie Tsai : «La construction d'un mythe moderne : André Malraux et Maurice Blanchot», *Présence d'André Malraux*, n^{os} 5-6, printemps 2006 : «Malraux et la Chine», actes du colloque international de Pékin, 18-19-20 avril 2005, p. 183-184.

Texte mis en ligne le 29 juillet 2009, URL : <<http://www.malraux.org>>. Texte téléchargé le [date précise du téléchargement / de la consultation].