

# **André Malraux's Theory of Art :**

## **Challenges to Traditional Aesthetics**

**Derek Allan**

(suivi d'une version française, p. 11-21, et d'un diaporama, p. 22-33)

*These are notes for an illustrated talk on Malraux's theory of art I gave to the Hampstead Authors' Society in London on 4 January 2010. The talk was not intended to provide a comprehensive account of Malraux's theory of art but simply to highlight some of the challenges it presents to traditional aesthetics. I was invited to give the talk following the publication of my recent book "Art and the Human Adventure: André Malraux's Theory of Art" (Rodopi, November 2009). The images and break-out quotes on the right hand side are similar to those I used for the talk.*

*I began with a brief overview of Malraux's life and works and then continued:*

... I hope that gives you a general idea of who Malraux was. I'd like now to talk about one aspect of his work that I find quite fascinating – his theory of art – that is, his thinking about the nature and purpose of art.

Given the limited time available I thought I might tackle this question by talking briefly about some of the challenges Malraux presents to conventional thinking about the nature and purpose of art – because his thinking is truly revolutionary and I felt this approach might help highlight this.

What do I mean by “*conventional* thinking about the nature and purpose of art”? I mean the ideas that we all tend to carry around with us in a relatively informal way as well as the ideas expressed more formally in academic textbooks on aesthetics or the philosophy of art.

## **Beauty**

The ideas in these two domains tend in fact to be quite similar. Take for example the idea of beauty. We all tend to think – don't we? – that art and beauty are closely linked. So if someone asks us what the purpose of art is, we are likely to suggest that it is an embodiment of beauty – that art aspires to the beautiful. Well, that is also the dominant response in the more formal world of aesthetics, and many textbooks on the subject place a lot of emphasis on the link between art and beauty, and often treat the link between the two as axiomatic. Which is not surprising, after all, because the idea that the purpose of art is to embody a world of beauty was a central idea for the eighteenth century philosophers who initiated the discipline of aesthetics, and one finds the idea over and over again in philosophers such as Hutcheson and Kant and in a host of others up to the present day. The proposition has been repeated so often in so many different contexts that we all tend to accept it without further question.

Malraux however does not accept it. He's quite happy to agree that one can sensibly apply the idea of beauty to the works of *certain* painters at a particular period of Western history, such as Raphael or Poussin or Watteau or Delacroix. At this time, he argues, the idea of art was closely linked to the idea of beauty and, indeed, the artist was *expected* to create what Malraux terms the illusion of an idealised world, a harmonious imaginary world. In the post-Renaissance world he writes:

what was asked of art was not a literal imitation of reality but the depiction of an idealised world. While resorting to every known device for rendering texture and spatial recession, and attaching so much importance to rounding off its figures, this art was in no sense realistic; rather it aspired to be the sublime expression of a dream world of harmonious beauty.

Beauty in this sense was the underlying value of art at this time. And given this, it's not surprising that Enlightenment thinkers, for whom visual art *meant* painters such as Raphael, Poussin, and Watteau, assumed that the link between art and beauty was the key to an explanation of art.

But does this answer suffice today? Is beauty the underlying value of art as we now know it? Malraux's answer is no. Our world of art is vastly different from that of the eighteenth century. And not just because it contains what we call modern artists – such as Picasso, Bacon etc. It also contains a vast range of objects from earlier periods of Western culture and from other cultures which the eighteenth century simply excluded from the domain of art – such as Romanesque and Gothic Europe, Africa, the Pacific Islands and many others.

This sudden expansion is something I'll say a little more about in a moment, but for now I want to stress that *our* world of art is no longer understandable as the pursuit of a “imaginary harmonious world”. It's not that we have rejected the works of Raphael or Poussin or Watteau or Delacroix. Far from it. But we have integrated them into a larger world of art that *sees* art in different terms - whose fundamental value lies elsewhere. To use Malraux's language, there has been a “metamorphosis of our way of seeing” works of art, and unlike the viewer in, say, 1750 we no longer regard the artist's first duty as the creation of a world of beauty – an imaginary harmonious world.

Which is why aesthetic theories that explain the function of art in terms of beauty seem so puzzling and unsatisfactory to us today: they simply don't *fit* the new world of art we now know it; they render large parts of it unintelligible. Theories of beauty continue to dominate aesthetics textbooks and exert a strong influence on what is written about art in all sorts of contexts, because the eighteenth century tradition I've described dies very hard and will no doubt be around for a while yet; but the world of art has changed radically since the eighteenth century and this constant repetition of the “art is beauty” thesis really does not help us. It places a kind of veil between us and art because it asks us to look at art with the eyes of another epoch, not our own.

## What replacement value ?

I imagine some of you are now thinking: “Well, if art is not about beauty, as we have so often been told, what is it about? What does Malraux think the fundamental value of art is now?” That’s a perfectly reasonable question but it places me in a difficult position because I can’t answer it satisfactorily in a few words. In my recent book, it takes me the best part of two chapters to explain Malraux’s position on this and I obviously don’t have that kind of time tonight. So I’ll make one or two brief points and maybe we can say more about the issue in later discussion.

Malraux’s position is perhaps best approached by reflecting on the way we think about religion. Religions, we say, reject the world of fleeting, everyday concerns for “another world”. For the Christian, the world of the everyday is the “here-below”, while the world of Truth is another, “higher” realm. Similarly for the Buddhist, the world of the everyday is merely the world of appearances – *maya* – while the world of enlightenment lies elsewhere. Now, Malraux thinks of art in a similar way. Not that he thinks art is a religion, I must stress. But he nevertheless sees the *raison d’être* of art as the creation of another world, a world that imposes unity and meaning on the fleeting world of the everyday. The key difference between art and religion for Malraux is that a religion offers a once-and-for-all solution, a final Truth, while art makes no such claim. But the point in common between them is that they share the pursuit of another, “better” world.

This allows us to see one of the huge differences between Malraux’s position and conventional thinking. Conventional thinking often claims that art is a form of *representation* – a kind of imitation of the world of the everyday (even if one has to stretch that idea to account for abstract art). Now Malraux, as we can now see, rejects this explanation entirely. He agrees that art often *makes use of* representation as one of its tools, but for him, art is never essentially representation; it is the creation of *another world* – just as, in a different sense, a religion is as well. This is why he can write, for example: “We are beginning to understand that representation is one of the devices of style, instead of thinking that style is a means of representation”. And elsewhere: “Great artists are not transcribers of the world; they are *its rivals*.”

All this is enormously abbreviated and I'm painfully aware of that. But I thought I should give you some general indication of the basis of Malraux's thinking rather than just leaving the matter entirely unexplained.

## **Our world of art**

So let me now continue with other challenges Malraux poses for conventional thinking about art.

I've been talking a lot about "our world of art today" and I'd like to explore that idea a little further. For Kant, Hume, and their contemporaries, art – or the "fine arts" to use their own terminology – meant a clearly delimited body of works. It meant European art since the Renaissance (roughly, Raphael and after) plus selected Graeco-Roman work, like the *Apollo Belvedere* or the *Laocoön* for example – two of the favourites at the time. Everything outside this boundary wasn't "bad art"; it just *wasn't art at all*: it was beyond the pale of art.

As Malraux points out, we today are so thoroughly accustomed to the idea that art encompasses the works of *all* cultures that we often forget that this state of affairs is quite recent. Even as late as about 1900, there was no question of allowing, say, African figurines or pre-Columbian sculpture into an art museum under the same roof as a Raphael or a Rembrandt; and even ancient Egyptian and Medieval sculpture were only just beginning to gain acceptance. So the ambit of the category "art" – the range of objects covered by that term – has changed *radically* over the past century. The process has occurred bit by bit so we have tended not to notice it. But as Malraux argues in a very interesting early section of *The Metamorphosis of the Gods*, if Baudelaire – whom he regards as one of the most astute art critics of the nineteenth century – were miraculously brought back to life and taken on a guided tour of one of today's major art museums – the Louvre, for example – he would be dumbfounded and undoubtedly conclude that large areas of the museum were now occupied by objects that had nothing to do with art.

Malraux describes this radical change in the world of art as the emergence of the “first universal world of art”. And he means the word “first” quite literally: it is a development without precedent in human history; it has never happened before.

I want to dwell on this point for a moment because once we grasp what Malraux is saying, it's little short of astonishing how little notice has been taken of this development by modern aesthetics and the history of art.

The prevailing school of modern aesthetics in the Anglo-American world – called “analytic” aesthetics – has a strongly *ahistorical* approach to the world of art, and therefore tends to ignore historical developments of any kind; so it's perhaps not surprising that it has completely overlooked the development Malraux is highlighting. And art historians, oddly enough, also seems to suffer from historical amnesia where the development in question is concerned. The history of art is quite happy to accept that our modern world of art is now a universal world of art – it often talks about “world art” – but very few art historians seem conscious of how relatively *recent* this state of affairs is and how sudden the change was. In neither discipline – aesthetics or the history of art – needless to say, is there any serious attempt to explain *why* the change took place and why it took place when it did. So, amazingly, a key feature of our modern world of art is passed over in silence. This in my view is a major failing of contemporary aesthetics and art history. These disciplines are presumably there to help us *understand* the world of art we live in; but we are certainly not in a good position to understand it if we are not conscious of two basic facts: (1) that our universal world of art is very recent, and (2) that it is quite unprecedented.

### **Cultures without a concept of art**

Malraux's account of this development is linked to another aspect of his theory of art that I'll mention briefly because it, too, is of major importance.

One of the deeply puzzling facts about our modern world of art is that large numbers of the objects it contains come from cultures in which the idea of art was quite unknown –

that is, non-existent. An ancient Egyptian did not regard a statue of the Pharaoh Djoser as a “work of art”. It was an object of religious significance, an image of his God-King; and not surprisingly Egypt had no word for art. Similarly the devout Christian in the year 1150 did not admire the tympanum at Moissac as a work of art, as a tourist does today. In 1150 it was a symbol of a sacred Other World, the Christ in Majesty it depicted was the God before whom all would one day be judged, and Romanesque Europe had no more use for the word “art” than ancient Egypt 1500 years before.

So when we today admire the statue of Djoser or the tympanum at Moissac as “art”, and when we assimilate them to our world of art museums or our wider world of art, we are responding to them in a way which is quite different from the way they were responded to by the people for whom they were created. Their amazement at our response would be akin to Baudelaire’s in today’s Louvre – though probably more so: for an ancient Egyptian, placing a statue of one of their God-Kings in something called an “art museum” alongside objects from other cultures would not just be incomprehensible; it would, in all probability, be an act of sacrilege.

Now all this is obviously very puzzling. If we are to make sense of our world of art today, which contains large numbers of objects of the kind I’ve mentioned – objects that were not originally seen as art – then we need an explanation. How do we explain the fact that an Egyptian sculpture, for example, that we encounter in the Louvre and admire as art, came from a culture in which the very notion of art was unknown and in which the sculpture was created for ritual and religious purposes?

Regrettably, you will read very little about this problem in textbooks on aesthetics or, amazingly, even in books on the history of art. Generally speaking, aesthetics is – to use a colloquialism – “in denial” about the issue. The standard response (I encountered it only a few weeks ago at a major aesthetics conference in the US) is to say that *no matter what* ancient cultures might have said or done, they “really” responded to the objects we now call art in the same way we do today. Thus, while they may have worshiped the objects as gods, and while the notion of art did not exist for them, and while the institution of an art museum was also unknown, and while we put the objects in question on public display and they often sealed them up in tombs or hid them from

view, and while they often placed no importance on preserving the objects (as in many African tribal cultures) yet we preserve them with great care, *despite all that*, we are nevertheless perfectly entitled to say – so the argument runs – that they “really” responded to these objects in the same way we do – that is, as “art” (which of course is usually taken to mean as exemplars of beauty designed to provide “aesthetic pleasure”).

The ancient Egyptian is of course not here to defend himself, but, if he were, it seems to me that, on the same logic, he would have a perfect right to say: “Well, you claim that the objects you place in your art museums are objects you admire as something you call ‘art’; but I know that ‘really’ you worship them all as gods and that these buildings you call art museums are ‘really’ temples in which those gods are worshipped.”

### **Art and time**

Of course this immediately poses the problem of how objects which began their lives as gods, spirits, or ancestor figures have been transformed today into what we call works of art. This is a crucial element of Malraux’s theory of art. In essence, it is the question of the relationship between art and time, that is, the effect on those objects that we today call art of the passage of time, perhaps over centuries or even millennia – the effect on those objects of the world of changing circumstance. The issue is too large to deal with here, but I will make a couple of brief comments.

First, the relationship between art and time is once again a sorely neglected topic in modern aesthetics, which is not surprising since, as I’ve mentioned, modern aesthetics tends to take an ahistorical – in fact atemporal – approach to art. If you are never thinking about the changes wrought by time, then of course you are not likely to come up with anything very useful to say on the subject.

However – and it is a big “however” – the relationship between art and time – has been *a major theme* in Western culture since the Renaissance and the prevailing view has been that art is timeless or “eternal”. We are all familiar with those lines in Shakespeare’s sonnets in which he speaks, for example, about “eternal lines to time”.

This is not just a Shakespearean idiosyncrasy or something we can dismiss as a “poet’s conceit”. The view that art defied the passage of time – that, unlike so many other things, it was immune to the vicissitudes of time – was as much part of the Renaissance intellectual background as, say, Marxist and post-Marxist thinking is in ours today. It was a view that persisted down through the centuries, and though somewhat watered down, it is still part of our world today. In essence, we are still appealing to this proposition every time we speak, for example, of a great work of art having a special power to “last” or “endure” – or to survive what it sometimes called “the test of time”.

But over the past two hundred years, this thinking has run into a very thorny problem. The strongly historical bent of modern thought – the influence of Marxist and post-Marxist theory, for example – clashes head on with notions of timelessness. Historical theory characteristically wants to link art as closely as possible to *a particular moment in history and locate it within an “historical context”*. (Much of art history is written from this perspective.) But how do we reconcile that idea with the proposition that art is “immune” from time, that it is eternal? Finesse the matter how we will, we cannot argue that something is, at one and the same time, immune from the vicissitudes of time and yet a full participant in the world of historical change.

Modern aesthetics, as I say, has ignored this issue. One will search in vain in textbooks on aesthetics for anything more than a passing reference to it – a state of affairs that seems to me quite deplorable, and manifests a strange insensitivity to the nature of our Western cultural heritage. Malraux, as I have said, places the question at the very heart of his thinking and he develops a response which rejects *both* the approaches I have outlined (that art is “eternal;” or that it is a creature of history). He replaces it with the concept of “metamorphosis” which, among other things, provides an excellent explanation of the puzzling transformations I referred to above – the transformation of images of the gods (for example) into what we term works of art. He thus gives us a means of understanding one of the key features of the world of art as we know it today – the strong presence of objects in our art museums and our *musée imaginaire* of objects from cultures in which the notion of art was non-existent.

There is much more to say on this topic and indeed on all the issues I've mentioned but I have exceeded my time so I will stop there and leave time for discussion. Basically, I have wanted to give you a taste of what Malraux's theory of art is about. As I hope I have shown, it presents some quite radical challenges to conventional thinking. Malraux's underlying desire is to make our world of art comprehensible to us – that is, to give us explanations that help us make sense of the world of art we encounter every time we cross the threshold of an art museum or indeed open an illustrated book on art. He is conscious of the fact that the traditional theories bequeathed to us by eighteenth century aesthetics no longer do this. Instead they just leave us puzzling. So inevitably those traditional theories have to be challenged, no matter how sanctified by time they may seem to be, and even though they are linked to famous names like Hume or Kant. For my part, as I intimated at the beginning, Malraux has been a revelation. I can quite honestly say that he has transformed my whole relationship with art. He has solved problems that I had long decided were insoluble, enabled me to come to terms with the bewildering variety of our modern world of art, and encouraged me look at art with new eyes, new curiosity, and a new enthusiasm. I owe him an immense debt of gratitude and I have met other people – mainly in France – who feel the same. I would like very much to make Malraux's thinking as accessible as possible to people in the English speaking world so that perhaps they might benefit in the same way.

---

## **La théorie de l'art d'André Malraux : défis aux esthétiques traditionnelles**

**Derek Allan**

(traduction par Brian Thompson)

*Voici des notes orientant une causerie illustrée sur la théorie de l'art de Malraux que j'ai proposée devant la Hampstead Authors' Society à Londres, le 4 janvier 2010. La causerie n'entendait pas fournir une description exhaustive de la théorie de l'art de Malraux, mais simplement relever certains défis qu'elle présente à l'esthétique traditionnelle. C'est suite à la publication de mon livre récent, *Art and the Human Adventure: André Malraux's Theory of Art* (Rodopi, novembre 2009), que j'ai été invité à en parler.*

*J'ai commencé par un bref survol de la vie et de l'œuvre de Malraux, puis...*

... J'espère que cela vous donne une idée générale de qui était Malraux. J'aimerais maintenant parler d'un aspect de son œuvre que je trouve assez fascinant – sa théorie de l'art –, c'est-à-dire sa pensée sur la nature et le but de l'art.

Etant donné le temps limité dont je dispose, j'ai pensé aborder cette question en parlant brièvement de certains défis que Malraux présente à la pensée conventionnelle sur la nature et le but de l'art. Sa pensée est vraiment révolutionnaire et il m'a semblé que cette approche pourrait le faire ressortir.

Qu'est-ce que j'entends par «pensée *conventionnelle* sur la nature et le but de l'art»? Je veux parler des idées que nous avons tous tendance à trimbaler avec nous de façon informelle aussi bien que des idées exprimées plus formellement dans des manuels académiques sur l'esthétique ou la philosophie de l'art.

## La Beauté

Les idées dans ces deux domaines tendent en fait à être assez similaires. Prenez, par exemple, l'idée de beauté. Nous avons tous tendance à penser – n'est-ce pas? – que l'art et la beauté sont intimement liés. Si quelqu'un nous demande quel est le but de l'art, nous risquons de suggérer qu'il est une incarnation de la beauté : que l'art aspire au beau. Eh bien, c'est aussi la réponse prédominante dans le monde plus formel de l'esthétique : beaucoup de manuels sur le sujet mettent l'accent sur le lien entre l'art et la beauté et traitent souvent ce lien comme allant de soi. Ce n'est pas surprenant, après tout, parce que l'idée que le but de l'art est d'incarner un monde de beauté était une idée centrale pour les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ont inauguré la discipline de l'esthétique et on retrouve l'idée à de nombreuses reprises chez des philosophes tels que Hutcheson et Kant et chez beaucoup d'autres jusqu'à nos jours. La proposition a été si souvent répétée dans tant de contextes différents que nous tendons tous à l'accepter sans la remettre en question.

Malraux, par contre, ne l'accepte pas. Il accepte bien que l'on puisse appliquer l'idée de beauté aux œuvres de *certaines* peintres à une période donnée de l'histoire occidentale, tels que Raphaël, Poussin, Watteau ou Delacroix. A cette époque-là, argue-t-il, l'idée de l'art était intimement liée à l'idée de la beauté et, de fait, l'on *s'attendait* à ce que l'artiste crée ce que Malraux appelle l'illusion d'un monde idéalisé – un monde imaginaire harmonieux. Dans le monde post-Renaissance, écrit-il, le but de l'artiste était

moins l'imitation de la réalité que l'illusion d'un monde idéalisé. Cet art si soucieux de ses moyens d'imitation, qui attachait tant d'importance à « faire tourner » ses figures, ne fut nullement un art réaliste ; il se voulut l'expression la plus convaincante d'une fiction – de l'imaginaire harmonieux. [*Les Voix du silence*, dans *Ecrits sur l'art* (I), 268.]

Cette recherche d'un monde imaginaire harmonieux – un monde de beauté, dans ce sens –, était la valeur qui sous-tendait l'art à cette époque. Cela dit, il n'est pas surprenant que les penseurs des Lumières, pour qui l'art visuel *signifiait* des peintres tels que Raphaël, Poussin et Watteau, considéraient comme acquis que le lien entre l'art et la beauté était la clé d'une explication de l'art.

Mais cette réponse suffit-elle aujourd'hui ? La beauté est-elle la valeur qui sous-tend l'art tel que nous le connaissons maintenant ? Malraux répond que non. Notre monde de l'art est extrêmement différent de celui du XVIII<sup>e</sup> siècle. Et non seulement parce qu'il comprend ce que nous appelons des artistes modernes tels que Picasso, Bacon et d'autres. Il comprend également une énorme gamme d'objets de périodes antérieures à la culture occidentale et d'autres cultures que le XVIII<sup>e</sup> excluait tout simplement du domaine de l'art, par exemple l'Europe romane et gothique, l'Afrique, les îles du Pacifique, et beaucoup d'autres.

Cette expansion soudaine est quelque chose dont je dirai un peu plus dans un instant, mais pour le moment je veux souligner que *notre* monde de l'art ne peut plus se comprendre comme la recherche d'un « monde imaginaire harmonieux ». Ce n'est pas que nous ayons rejeté les œuvres de Raphaël ou de Poussin, de Watteau ou de Delacroix, loin s'en faut. Mais nous les avons intégrés dans un monde de l'art plus large qui *voit* l'art différemment, dont la valeur fondamentale se trouve ailleurs. Pour employer le langage de Malraux, je dirais qu'il y a eu une métamorphose dans notre façon de voir les œuvres d'art, et, contrairement à l'observateur, disons de 1750, nous ne considérons plus que le premier devoir de l'artiste soit la création d'un monde de beauté – d'un monde imaginaire harmonieux.

C'est pour cela que les théories esthétiques qui expliquent la fonction de l'art en termes de beauté nous semblent si curieuses et peu satisfaisantes : elles ne *correspondent* simplement pas au nouveau monde de l'art tel que nous le connaissons; elles rendent de larges pans de ce monde inintelligibles. Les théories de la beauté continuent à dominer les manuels d'esthétique et exercent une influence considérable sur ce qui s'écrit sur l'art dans toutes sortes de contextes, parce que la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle que j'ai décrite refuse de mourir et durera sans doute encore longtemps. Mais le monde de l'art a

changé radicalement depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle; la répétition constante de la thèse selon laquelle «l'art est la beauté» ne nous rend vraiment pas service. Elle met une espèce de voile entre nous et l'art parce qu'elle nous demande de regarder l'art avec les yeux d'une époque qui n'est pas la nôtre.

### **Quelle valeur de rechange ?**

J'imagine que certains d'entre vous sont en train de penser: «Eh bien, si l'art ne concerne pas la beauté, de quoi s'agit-il ? Selon Malraux, quelle est la valeur fondamentale de l'art ?» C'est une question parfaitement raisonnable, mais elle me met dans une situation difficile parce que je ne peux pas y répondre de façon satisfaisante en quelques mots. Dans mon récent livre, il me faut la majeure partie de deux chapitres pour expliquer la position de Malraux sur ce plan et je n'ai évidemment pas autant de temps ce soir. Je ferai donc une ou deux brèves remarques et nous pourrons peut-être en dire plus dans la discussion qui suivra.

On peut sans doute aborder au mieux la position de Malraux en réfléchissant à la façon dont nous pensons à la religion. Les religions, disons-nous, rejettent le monde de soucis passagers et quotidiens pour un «autre monde». Pour le chrétien, le monde du quotidien est «ici-bas» tandis que le monde de la Vérité est un autre domaine «supérieur». De même pour le bouddhiste, le monde du quotidien n'est que le monde des apparences – *maya* – tandis que le monde de l'illumination se trouve ailleurs. Or, Malraux pense à l'art d'une manière semblable. Ce n'est pas qu'il pense que l'art soit une religion, je dois le souligner. Mais il voit la *raison d'être* de l'art comme la création d'un autre monde, un monde qui impose unité et sens au monde éphémère du quotidien. La différence essentielle entre l'art et la religion, pour Malraux, est que la religion offre une solution une fois pour toutes, une Vérité finale, tandis que l'art n'a aucune prétention de la sorte. Mais ce qu'ils ont en commun, c'est qu'ils partagent la recherche d'un autre monde, d'un monde «meilleur».

D'où une différence énorme entre la pensée de Malraux et la pensée conventionnelle. Celle-ci prétend souvent que l'art est une forme de *representation* – une espèce

d'imitation du monde du quotidien (même si on doit distendre quelque peu cette idée pour y inclure l'art abstrait). Or, Malraux, comme nous pouvons le voir maintenant, rejette entièrement cette explication. Il admet que l'art *utilise* la représentation comme l'un de ses outils, mais pour lui l'art n'est jamais essentiellement une représentation ; c'est la création d'un *autre monde* – tout comme l'est également, dans un sens différent, une religion. C'est pourquoi il peut écrire, par exemple : « Nous commençons à deviner que la représentation est un moyen de style, non le style un moyen de représentation ». Et ailleurs : « Les grands artistes ne sont pas les transcrits du monde; ils en sont *les rivaux* ».

Tout cela est extrêmement raccourci et j'en suis péniblement conscient. Mais je pensais bon de vous donner une indication générale concernant les fondements de la pensée de Malraux plutôt que de les négliger.

### **Notre monde de l'art**

Permettez-moi alors de parler d'autres défis que pose Malraux à la pensée conventionnelle sur l'art.

Je parle beaucoup ici de «notre monde de l'art aujourd'hui» et je voudrais explorer cette idée un peu plus. Pour Kant, Hume et leurs contemporains, l'art – ou les «beaux-arts» pour utiliser leur terme – supposait un corpus d'œuvres clairement délimité. C'est-à-dire l'art européen depuis la Renaissance (*grosso modo* Raphaël et ses successeurs) plus quelques œuvres gréco-romaines, comme l'*Apollo de Belvédère* ou le *Laocoon*, par exemple – deux œuvres favorites de l'époque. Tout ce qui était en dehors de ces limites n'était pas du «mauvais art»; ce *n'était simplement pas de l'art du tout* : c'était au-delà du domaine de l'art.

Comme Malraux le fait remarquer, nous sommes aujourd'hui si totalement habitués à l'idée que l'art englobe les œuvres de *toutes* les cultures que nous oublions souvent que cet état de chose est assez récent. Il n'y a qu'un siècle, vers 1900, il n'était pas question de permettre, disons, à des figurines africaines ou à des sculptures pré-colombiennes,

d'être présentes dans un musée d'art qui abritait aussi un Raphaël ou un Rembrandt; les sculptures médiévales même ou celles de l'Égypte antique commençaient à peine à être acceptées. Alors la portée de la catégorie «art» – la gamme d'objets couverts par ce terme – a changé *radicalement* au cours du dernier siècle. Ce processus s'est opéré peu à peu de telle sorte que nous avons eu tendance à ne pas le remarquer. Mais comme Malraux l'affirme dans une des premières sections, très intéressante, de *La Métamorphose des dieux*, si Baudelaire – qu'il considère l'un des critiques les plus perspicaces du XIX<sup>e</sup> siècle – ressuscitait miraculeusement et faisait un tour guidé d'un de nos grands musées d'art actuels – du Louvre, par exemple –, il serait abasourdi et conclurait sûrement que de grandes parties du musée étaient remplies d'objets qui n'avaient rien à voir avec l'art.

Malraux décrit ce changement radical dans le monde de l'art comme l'émergence du «premier monde de l'art universel». Et il prend le mot «premier» tout à fait littéralement: c'est un développement sans précédent dans l'histoire humaine, ce n'était jamais arrivé auparavant.

Je veux insister sur ce point un petit moment parce qu'une fois que nous saisissons ce que Malraux veut dire, il nous paraît vraiment étonnant que l'esthétique et l'histoire de l'art modernes aient prêté si peu d'attention à ce développement.

L'école prédominante de l'esthétique moderne dans le monde anglo-saxon – l'esthétique dite «analytique» – a une approche extrêmement *anhistorique* du monde de l'art, et tend donc à ignorer tout développement historique quel qu'il soit. Il n'est sans doute pas surprenant, alors, qu'il a complètement négligé le développement que souligne Malraux. Et les historiens de l'art, curieusement, semblent souffrir également d'une amnésie historique en ce qui concerne ce développement. L'histoire de l'art veut bien accepter que notre monde moderne de l'art est maintenant un monde universel de l'art – elle parle souvent d'*art mondial* – mais très peu d'historiens de l'art semblent réaliser combien cet état de chose est relativement récent et à quel point ce changement a été soudain.

Dans aucune des deux disciplines – l'esthétique et l'histoire de l'art –, n'a accompli, évidemment, la moindre tentative sérieuse d'expliquer *pourquoi* ce changement a eu lieu et pourquoi il a eu lieu à ce moment-là. C'est ainsi (étonnement !) qu'un aspect fondamental de notre monde moderne de l'art est passé sous silence. C'est à mon avis un défaut majeur de l'esthétique et de l'histoire de l'art contemporaines. Ces disciplines sont censées nous aider à *comprendre* le monde de l'art dans lequel nous vivons, mais nous ne sommes sûrement pas à même de le comprendre si nous ne sommes pas conscients de deux faits fondamentaux : 1° que notre monde universel de l'art est très récent, et 2° que c'est tout à fait sans précédent.

### **Cultures sans concept d'art**

L'analyse de ce développement chez Malraux est liée à un autre aspect de sa théorie de l'art que je mentionnerai brièvement parce qu'il est, lui aussi, d'une importance majeure.

L'un des aspects profondément intrigants de notre monde moderne de l'art est que bon nombre des objets qu'il contient proviennent de cultures dans lesquelles l'idée de l'art était totalement inconnue – c'est-à-dire, inexistante. Un Egyptien de l'antiquité ne considérerait pas une statue du Pharaon Djoser comme «une œuvre d'art» : c'était un objet à signification religieuse, une image de son Dieu-Roi; et, surprise, l'Egypte n'avait tout simplement pas de mot pour *art*. De même, le chrétien pieux de l'an 1150 n'admirait pas le tympan de Moissac comme une œuvre d'art, comme le fait un touriste de nos jours; en 1150, c'était le symbole d'un Autre Monde sacré ; le Christ en majesté qu'il représente était le Dieu devant qui tous seraient un jour jugés – et l'Europe romane n'avait pas plus besoin du mot *art* que l'Egypte de 1500 ans auparavant.

Alors quand nous admirons aujourd'hui la statue de Djoser ou le tympan de Moissac en tant qu'*art*, et que nous les assimilons à notre monde de musées d'art ou à notre monde plus large de l'art, nous réagissons d'une façon très différente de celle des gens pour lesquels ils avaient été créés. Leur étonnement devant notre réaction serait semblable à celui de Baudelaire dans le Louvre d'aujourd'hui – même, probablement, encore plus

grand : pour un Egyptien de l'antiquité, le fait de placer une statue d'un de ses Dieux-Rois dans un «musée d'art» à côté d'objets d'autres cultures ne serait pas seulement incompréhensible : ce serait, en toute probabilité, un acte sacrilège.

Or tout cela est évidemment très intrigant. Si nous voulons comprendre le monde de l'art qui est le nôtre aujourd'hui, qui contient des quantités d'objets de la sorte que j'ai évoquée – objets qui n'étaient pas à l'origine considérés comme de l'art –, alors nous avons besoin d'une explication. Comment expliquer le fait qu'une sculpture égyptienne, par exemple, que nous rencontrons au Louvre et admirons comme de l'art, est venue d'une culture dans laquelle la notion même de l'art était inconnue et où la sculpture fut créée dans des buts rituels et religieux ?

Malheureusement, vous lirez très peu sur ce problème dans les manuels sur l'esthétique ou, étonnamment, même dans des livres sur l'histoire de l'art. En général, l'esthétique est «en déni» de la réalité, comme on dit communément, à ce propos. La réponse standard (je l'ai entendue il y a à peine quelques semaines lors d'un colloque d'esthétique important aux Etats-Unis) est de dire que *quoi que* les cultures anciennes aient pu dire ou faire, ceux qui leur appartenaient réagissaient «vraiment» aux objets que nous appelons de l'art de la même façon que nous aujourd'hui. Ainsi, même s'ils adoraient les objets comme des dieux, que la notion de l'art n'existait pas, que l'institution d'un musée d'art était également inconnue, que nous mettons ces objets en exposition publique tandis qu'ils les scellaient souvent dans des tombes ou les cachaient de la vue, qu'ils ne se souciaient pas de préserver ces objets (comme dans maintes cultures tribales africaines) tandis que nous les préservons avec le plus grand soin, *en dépit de tout cela*, nous avons néanmoins tout à fait le droit de dire – c'est ce qu'on affirme – qu'ils réagissaient «vraiment» à ces objets de la même façon que nous, c'est-à-dire, comme s'il s'agissait dans tous les cas d'objets d'art (ce que l'on entend habituellement comme des exemplaires de beauté destinés à fournir un «plaisir esthétique»).

L'Egyptien de l'antiquité n'est pas là, bien sûr, pour se défendre ; mais, s'il l'était, il me semble, suivant la même logique, il aurait parfaitement le droit de dire : «Eh bien, vous prétendez que les objets que vous placez dans vos musées d'art sont des objets que vous

admirez en tant que quelque chose que vous appelez “art”. Je sais pourtant que “vraiment”, vous les adorez tous comme des dieux et que ces bâtiments que vous appelez musées d’art sont “vraiment” des temples dans lesquels ces dieux sont adorés.»

## **L’Art et le temps**

Bien sûr, cela pose immédiatement le problème de savoir comment des objets qui ont commencé leur existence comme dieux, esprits ou figures ancestrales ont été transformés aujourd’hui en ce que nous appelons œuvres d’art. C’est un élément crucial de la théorie de l’art de Malraux. Essentiellement, c’est la question du rapport entre l’art et le temps, c’est-à-dire, l’effet sur ces objets que nous appelons aujourd’hui de l’art, du passage du temps, peut-être pendant des siècles voire des millénaires – l’effet sur ces objets du monde de circonstances qui changent. La question est trop vaste pour être traitée ici, je me contenterai donc de quelques brefs commentaires.

D’abord, le rapport entre l’art et le temps est, encore une fois, un sujet extrêmement négligé dans l’esthétique moderne. Ce n’est pas surprenant puisque, comme je l’ai fait remarquer, l’esthétique moderne tend à prendre une approche anhistorique – en fait, intemporelle – à l’art. Si vous ne pensez jamais aux changements opérés par le temps, vous aurez évidemment peu de chances de trouver quoi que ce soit d’utile à dire sur le sujet.

Cependant – et c’est un grand «cependant» – le rapport entre l’art et le temps est un *thème majeur* dans la culture occidentale depuis la Renaissance, et l’idée prédominante a été que l’art est intemporel ou «éternel». Nous connaissons tous ces vers des sonnets de Shakespeare où il parle, par exemple, d’*eternal lines to time*. Ce n’est pas une simple idiosyncrasie shakespearienne ou une quelconque «invention de poète» qui ne mériterait pas notre considération. L’idée que l’art défiait le passage du temps – que, contrairement à tant d’autres choses, il était à l’abri des vicissitudes du temps – faisait partie du paysage intellectuel de la Renaissance autant que, disons, la pensée marxiste ou post-marxiste fait partie du nôtre aujourd’hui. Cette idée a persisté à travers les siècles et, bien que quelque peu diluée, fait encore partie de notre monde aujourd’hui.

Essentiellement, nous faisons toujours appel à cette proposition chaque fois que nous disons, par exemple, qu'une grande œuvre d'art a le pouvoir spécial de «durer» ou de «perdurer» – ou à survivre à ce qu'on appelle parfois «l'épreuve du temps».

Mais pendant les deux cents dernières années, cette pensée s'est confrontée à un problème très épineux. Le penchant fortement historique de la pensée moderne – l'influence de la théorie marxiste et post-marxiste, par exemple – se heurte frontalement aux notions d'intemporalité. La théorie historique veut typiquement lier l'art aussi étroitement que possible à *un moment particulier de l'histoire et le localiser dans un «contexte historique»*. (Une bonne partie de l'histoire de l'art se présente dans cette perspective.) Mais comment réconcilier cette idée avec la proposition que l'art est «à l'abri» du temps, qu'il est éternel ? On peut essayer d'escamoter le problème, mais nous ne pouvons pas prétendre que l'art est, en même temps, à l'abri des vicissitudes du temps et qu'il participe pleinement au monde du changement historique.

L'esthétique moderne, d'après moi, n'a pas tenu compte de cette question. On cherchera en vain dans les manuels d'esthétique plus qu'une référence en passant à cette problématique – un état d'affaires qui me semble tout à fait déplorable et qui manifeste une étrange insensibilité à la nature de notre héritage culturel occidental. Malraux, comme je l'ai fait remarquer, place cette question au cœur même de sa pensée et développe une réponse qui rejette les *deux* approches que j'ai esquissées (que l'art est «éternel» ou qu'il est une créature de l'histoire). Il les remplace par le concept de «métamorphose» qui, entre autres, fournit une explication excellente des transformations intrigantes dont j'ai parlé plus haut – la transformation d'images de dieux, par exemple, en ce que nous appelons des œuvres d'art. Il nous donne ainsi un moyen de comprendre un des éléments clés du monde de l'art tel que nous le connaissons aujourd'hui – la présence appréciable dans nos musées d'art et dans notre *musée imaginaire* d'objets provenant de cultures dans lesquelles la notion de l'art était inexistante.

Il y a bien plus à dire sur ce sujet et d'ailleurs sur tous les sujets que j'ai évoqués mais j'ai dépassé le temps qui m'était imparti. Je m'arrête donc là pour laisser du temps pour la discussion. Au fond, j'ai essayé de vous donner une notion de ce qui caractérise la

pensée de l'art de Malraux. J'espère vous avoir montré qu'elle présente quelques défis radicaux à la pensée conventionnelle. Le désir fondamental de Malraux est de nous rendre notre monde de l'art compréhensible – en d'autres termes, de nous donner des explications qui nous aident à appréhender le monde de l'art que nous rencontrons chaque fois que nous traversons le seuil d'un musée d'art, voire que nous ouvrons un livre sur l'art. Il est conscient que les théories traditionnelles qui nous ont été léguées par l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle sont épuisées : elles nous laissent tout simplement perplexes. Il faut donc inévitablement remettre ces théories en question, aussi sanctifiées par le temps qu'elles puissent paraître, alors même qu'elles sont liées à des noms célèbres comme Hume ou Kant. Pour ma part, comme je l'ai suggéré au départ, Malraux a été une révélation. Je peux dire en toute honnêteté qu'il a entièrement transformé mon rapport avec l'art. Il a résolu des problèmes que j'avais depuis longtemps considérés comme insolubles, il m'a permis de m'arranger avec la variété époustouflante de notre monde moderne de l'art, et m'a encouragé à regarder l'art d'un œil neuf, avec une nouvelle curiosité, un nouvel enthousiasme. Je lui dois une énorme dette et lui en sais gré immensément : j'ai d'ailleurs rencontré d'autres personnes – principalement en France – qui ressentent la même chose. J'aimerais vraiment rendre la pensée de Malraux aussi accessible que possible aux gens du monde anglophone de sorte qu'ils puissent en bénéficier, peut-être, autant que moi.

---

## Diaporama (Allan Derek)



Art and the Human Adventure  
André Malraux's Theory of Art

**What is the nature and purpose of art?  
The conventional response has been art = beauty.**

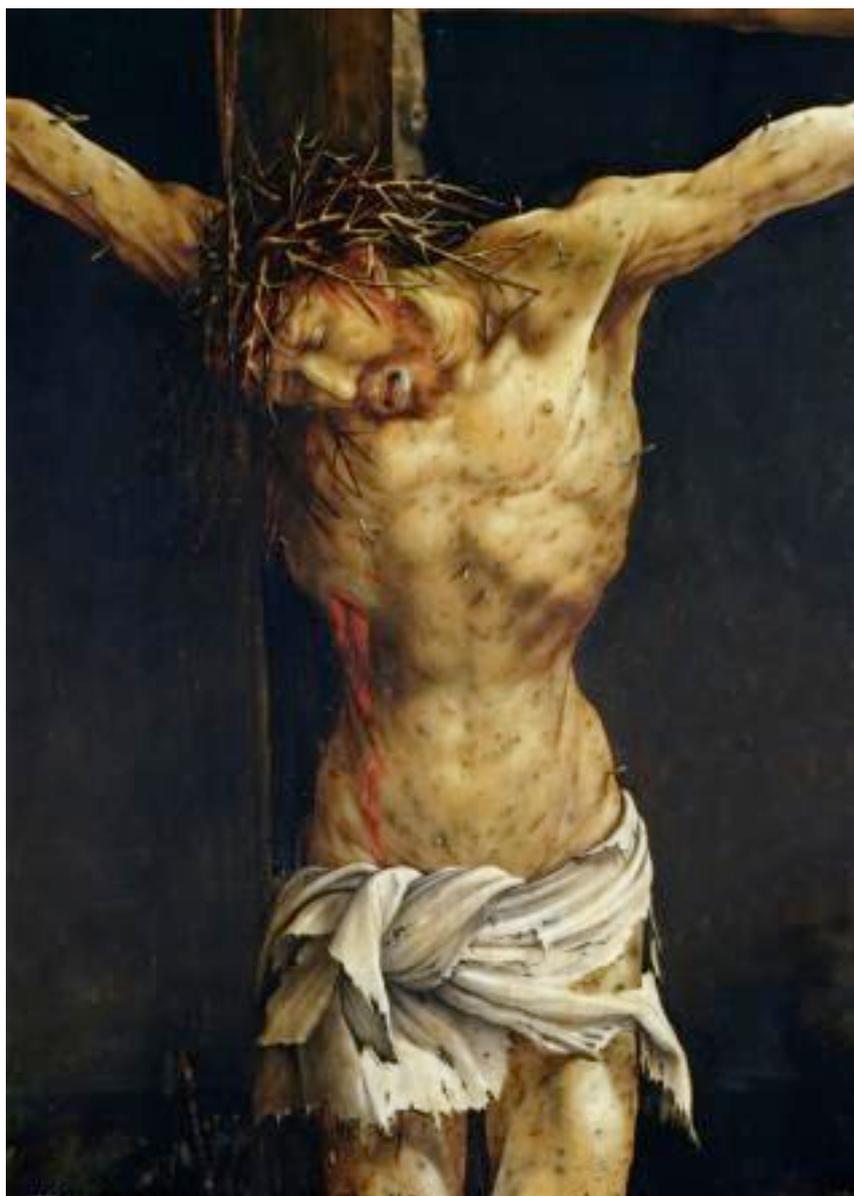
**This idea is central to the thinking of eighteenth century philosophers such as Hutcheson and Kant, who initiated the discipline of aesthetics, and it remains very influential today.**



Raphael - *Belvedere Madonna*



Watteau - *The Festival of Love*



*Grünewald - Crucifixion, Isenheim Altarpiece*



Picasso - *Woman Weeping*

**“We are beginning to understand that representation is one of the devices of style,  
instead of thinking that style is a means of representation”.**

**“Great artists are not transcribers of the world; they are *its rivals*”.**

**Malraux, *The Voices of Silence***

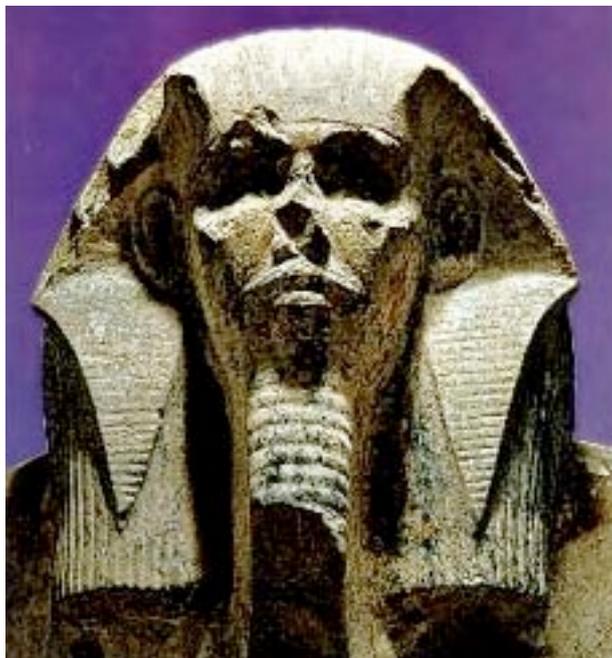


*Apollo Belvedere*



African art - Louvre

**In neither discipline - aesthetics or the history of art - is there any serious attempt to explain *why* the universal world of art emerged, and why it emerged when it did. So a key feature of our modern world of art is passed over in silence.**



Pharaoh Djoser, c. 2600 BC



Christ in Majesty, Moissac. c. 1130

**“Nor shall Death brag thou wanderest in his shade,  
When in eternal lines to time thou grow’st –  
So long as men can breathe, and eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee.”**

**(Shakespeare. Sonnet 43)**

**“All things pass. Sturdy art  
Alone is eternal;  
The sculpted bust  
Outlives the State.”**

**Théophile Gautier, *L'Art*. 1857**

**Historical theory characteristically wants to link art as closely as possible to a particular moment in history and locate it within an “historical context”. (Much of art history is written from this perspective.)**

**Finesse the matter how we will, we cannot argue that something is, at one and the same time, *immune* from the vicissitudes of time and yet a full participant in the world of historical change.**

**Malraux replaces [the existing explanations] with the concept of “metamorphosis” which, among other things, provides an excellent explanation of the puzzling transformation of images of the gods (for example) into what we term works of art. He thus gives us a means of understanding one of the key features of our world of art – the strong presence of objects in our art museums and our *musée imaginaire* of objects from cultures in which the notion of art was non-existent.**

**Malraux's underlying desire is to make our world of art *comprehensible* to us – to give us explanations that help us make sense of the world of art we encounter every time we cross the threshold of an art museum or open a book on art. He is conscious of the fact that the traditional theories bequeathed to us by eighteenth century aesthetics no longer do this. Instead they just leave us puzzling.**