

Présence d'André Malraux sur la Toile, article 185, juin 2016

Revue littéraire et électronique de <www.malraux.org> / ISSN 2297-699X

Texte repris de *Présence d'André Malraux*, hors-série n° 1, 2004 :
«Malraux et l'Inventaire général».¹

Jean-Pierre Zarader

André Malraux : penser l'art

Pour Jean-Pierre Zarader, l'entreprise de l'Inventaire général paraît d'abord contredire le concept du Musée Imaginaire – et l'on peut même définir celui-là comme la somme ouverte de ce qui est demeuré in-annexable par celui-ci. Mais précisément parce qu'il pose la question du dehors et nous jette au cœur de la problématique du Musée imaginaire, hanté par ce qui en constitue la marge et ne cesse de l'interroger, l'Inventaire oblige à redonner à la pensée de l'art de Malraux sa dimension proprement philosophique et à replacer cette pensée dans le dialogue souterrain qu'elle engage avec la philosophie contemporaine.

L'Inventaire Général semble d'abord très éloigné du Musée Imaginaire, au point de pouvoir en constituer l'antithèse, comme Malraux lui-même le laisse entendre dans *L'Homme précaire et la littérature*². Alors que le Musée Imaginaire est une totalité, qui

¹ Le premier hors-série de *Présence d'André Malraux* publié par le professeur Henri Godard rassemble les actes de la journée d'études consacrée à «Malraux et l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France» tenue à la Bibliothèque nationale le 23 mai 2003. NDLR.

² «Nous disposons d'une archéologie de la littérature sans précédent. Nous pouvons rêver d'une bibliothèque de la Pléiade où figureraient les œuvres illustres seulement par leur titre, les œuvres les plus insolites, celles où s'expriment les goûts d'époque disparus, comme la photo permettrait de constituer le musée des témoignages de toute la production artistique. Mais cette bibliothèque qui nous fait rêver, ce pittoresque cortège de fatrasies et de Grands Cyrus, ne se confond pas plus avec notre Pléiade, qu'un inventaire général

accueille en son sein une pluralité d'œuvres – ce qui s'oppose à l'idée d'une simple diversité culturelle à laquelle on réduit souvent ses écrits sur l'art – l'Inventaire, privé du principe d'unité qui caractérise le Musée imaginaire, serait plutôt du côté du mauvais infini : accumulation, proprement monstrueuse de données, qui ne pourraient, contrairement aux œuvres du Musée, nous parler, nous être présentes. L'Inventaire est, par sa nature même, un monde du silence, le monde des sans voix. Et par son application à localiser les objets dans l'espace et le temps, par la contextualisation qu'il opère, il méconnaît en un sens l'essence même du Musée Imaginaire, la métamorphose qui exige qu'une part au moins *du présent* de l'œuvre soit condamnée à l'oubli, irrémédiablement perdue, pour que celle-ci entre dans ce que Malraux nomme la *présence*. La métamorphose est bien l'oubli, la perte essentielle des origines, et en ce sens les analyses malrucciennes annoncent les réflexions de Jacques Derrida sur la notion même d'écriture comme différence. C'est en ce sens que Malraux affirme : «*Toute œuvre d'art survivante est amputée, et d'abord de son temps*» (VS, 63). Tout se passe donc comme si la métamorphose, finalement, défaisait – au moins en partie – ces liens d'appartenance que l'Inventaire, patiemment, tissait. Tel Pénélope, l'Inventaire tisserait des liens que la métamorphose et le temps lui-même devraient défaire si, d'aventure, l'une de ses œuvres devait accéder au Musée Imaginaire et au statut d'œuvre d'art. En ce sens, c'est bien le refus par Malraux de toute empathie (*Einfühlung*) que l'Inventaire semble ainsi méconnaître. Cette insertion de l'œuvre dans une topologie et une histoire, qui a si justement été évoquée à propos de l'Inventaire, se trouve ainsi pour le moins mise en cause par la notion même de métamorphose. Car si Malraux a des connaissances historiques, s'il ne se désintéresse pas de l'histoire de l'art, il ne se veut pas historien d'art et il revendique lui-même explicitement, pour ses écrits sur l'art, un statut distinct tout autant de l'histoire de l'art que de l'esthétique.

Le problème se pose donc de savoir si l'Inventaire est un monde. Pour le Musée Imaginaire, la réponse est affirmative. Malraux parle, si l'on s'en tient aux textes, du «*monde-de-l'art*», et même de «*notre monde de l'art*» qui est indissociable du Musée. Il

des œuvres d'art, avec notre Musée Imaginaire [...] Ne confondons pas la métamorphose avec des adjonctions. Ni la présence du passé, avec sa connaissance» (HPL, 284-285) (souligné par moi).

faudrait du reste interroger chacun des termes de cette expression pour mettre en évidence cette *unité* du Musée Imaginaire qui, bien que travaillée par des tensions internes, ne fait chez Malraux aucun doute. Dans le cas de l'Inventaire, au contraire, cette unité semble absente : l'Inventaire apparaît plutôt comme une collection ou une accumulation de données qui peut à bon droit être qualifiée d'irrationnelle. C'est sur ce point précis que Musée Imaginaire et Inventaire Général s'opposent. L'unité que Malraux affirme du Musée, on la trouve déjà exprimée dans le titre même qu'il donne à son premier grand livre sur l'art : *Les Voix du silence*. C'est bien le fait que ces œuvres nous parlent, nous sont présentes, comme dit Malraux, qui constitue l'unité du Musée. Sans doute les civilisations dont sont issues ces œuvres ont-elles pu disparaître, – c'est la thèse de Spengler que sur ce point Malraux reprend – et leurs divinités elles-mêmes qu'on croyait éternelles ont-elles pu se révéler mortelles, mais à l'encontre de Spengler Malraux affirme que quelque chose nous parvient de ce silence : les statues des anciennes divinités nous parlent en tant que sculptures. C'est cette métamorphose – pour aller vite : du cultuel en culturel – qui constitue l'unité du Musée Imaginaire. Car c'est évidemment leur annexion par le Musée qui fait de ces œuvres sacrées des œuvres d'art. Malraux ne se contente d'ailleurs pas d'affirmer que les œuvres du passé nous parlent d'une voix une, il va jusqu'à affirmer qu'elles se parlent. Il y a donc, au sein du Musée Imaginaire, un dialogue des œuvres entre elles qui vient du fait qu'elles nous sont *présentes*. Ce qui veut dire – car la présence ici, si on l'entend bien, porte absence – que ces œuvres sont arrachées à leur temps et à leur lieu.

Si j'ai cru devoir rappeler ainsi la distance qui sépare le monde du Musée de l'Inventaire, c'est que mon propos sera ici de mettre en évidence une problématique qui unit – mais secrètement – ces deux notions. Car, pour le dire de manière très élémentaire, l'Inventaire c'est ce qui se trouve *hors* du Musée. C'est ce qui n'a pas été, pour reprendre un terme malrucien, *annexé* par le Musée Imaginaire. Or c'est là où commencent les difficultés, et où la question devient véritablement philosophique. On pourrait évidemment refuser – comme on le fait souvent – de voir le problème. Les choses alors sembleraient simples : relèverait de l'Inventaire tout ce qui a été rejeté hors du Musée, tout ce qui n'a pas été jugé digne d'être annexé par lui. D'un côté les Guermantes (le Musée Imaginaire), de l'autre les Verdurins (l'Inventaire Général). Seulement, ce n'est pas si

simple, puisque – même chez Proust – on sait que la Verdurin, dont la vulgarité aura été soulignée tout au long de *La Recherche*, en opposition même avec le raffinement des Guermantes, se métamorphosera en Duchesse de Guermantes. Or la chose n'est pas sans lien avec la problématique malrucienne. C'est que ce qui intéresse Malraux dans la notion de Musée Imaginaire, c'est précisément ce qui en constitue les marges. C'est la frontière, la limite, et même la menace d'effraction qui est au cœur de la réflexion malrucienne. Malraux n'a cessé de s'interroger sur ce qui aurait pu ne pas être annexé, sur ce qui est menacé d'exclusion, voire – dans le cas des fétiches – sur ce qui menace l'existence même du Musée. Pour peu qu'on cesse de croire que la notion de Musée Imaginaire – comme du reste tous les concepts malruciens – est une notion qui va de soi, on est frappé de voir l'importance que Malraux accorde, depuis *Les Voix du Silence* jusqu'à *La Métamorphose des dieux* et même *L'Homme précaire*, à des œuvres qui n'ont d'autre point commun que de se situer *en marge* ou *aux marges* du Musée. Il arrive que Malraux associe, dans la même page, voire dans le même paragraphe ou la même phrase, les dessins d'enfants, les dessins de fous, les arts sauvages, que nous appellerions premiers, et au premier rang de ceux-ci les fétiches – énumération à laquelle, bien que Malraux ne le fasse pas, on pourrait ajouter l'Inventaire. Car, d'un point de vue rationnel, il n'y a pas d'autre commun dénominateur entre toutes ces œuvres que leur place au sein du Musée, une place qui précisément ne va pas de soi, une place limite que j'aurais tendance à dire à la fois marginale et centrale. C'est que leur annexion, finalement, est problématique. Ce sont d'ailleurs tous les concepts malruciens qui sont problématiques. L'annexion même des œuvres par le Musée Imaginaire et leur métamorphose semble simple : les statues de divinités sont métamorphosées en sculptures, et nous ne prions plus ces statues dans les temples mais nous les admirons dans les musées. Pourtant ces notions sont plus complexes qu'il n'y paraît, car Malraux dit à la fois une chose et son contraire : non qu'il se contredise, mais parce que – c'est un schème de sa pensée et de son écriture – il est animé par des contradictions qui cohabitent en lui. C'est très net, encore une fois, pour la notion d'annexion. Celle-ci est parfois présentée comme un processus évident : c'est l'âme du Musée Imaginaire d'annexer les œuvres, et le Musée étant une création occidentale, Malraux va jusqu'à identifier cette volonté d'annexion à la volonté même de l'Occident. En ce sens, donc, c'est l'essence même du Musée Imaginaire que d'annexer des œuvres

qui n'étaient pas faites, à l'origine, pour jouer le rôle esthétique que nous finissons par leur faire jouer. Et Malraux va même jusqu'à créer un concept – à la fois parallèle et parasite – le concept de «récupération», pour souligner qu'il ne faut surtout pas craindre ce processus d'annexion, et être hanté par le spectre de la récupération. C'est dans *L'Homme précaire*, à propos de Picasso, que Malraux affirme que «*la menace de récupération des génies réfractaires n'a pas d'objet*» (HPL, 297). C'est que l'annexion n'est pas une simple accumulation : elle est métamorphose, et même double métamorphose, non seulement de l'œuvre mais du musée lui-même. Ou pour le dire autrement, sur un exemple précis : «*Si les tableaux de Saint-Soleil entrent au Musée, ils le modifieront en y entrant*» (Int., 338-339). C'est dire – en même temps – que cette puissance d'annexion est constamment interrogée. Tout en affirmant que le Musée «*annexe tout ce qui croit le détruire*» car «*Tout finit au Musée Imaginaire*» (Int., 300), et que cette annexion ne saurait être confondue avec une soumission puisque «*tout réfractaire métamorphose ce qui croit l'annexer*» (HPL, 298), Malraux est comme hanté par le dehors. Ce qui l'intéresse, c'est – plus encore que ce qui est dans le Musée – ce qui lui résiste, lui est «réfractaire», ce qui le met en question. C'est pourquoi, comme je l'ai rappelé, Malraux accorde une telle importance aux génies réfractaires, aux arts aléatoires comme aux arts sauvages : leur caractère commun est cette résistance par rapport au Musée et à son pouvoir d'annexion. *Ce pouvoir est donc mis en question dans l'acte même par lequel il est affirmé.*

En ce sens, l'Inventaire Général peut être considéré non seulement comme la réserve ou l'avant-garde du Musée, pour reprendre une expression de Michel Melot, mais comme une des figures de cette extériorité radicale. Si la philosophie contemporaine est hantée par l'irréductible, la pensée de Malraux, alors même qu'elle affirme le pouvoir d'annexion du Musée, est hantée par l'inannexable. Sans doute est-il vrai que Malraux ne semble retenir dans son Musée Imaginaire que les grandes œuvres, l'Art avec un grand A. Mais l'Art avec sa majuscule, auquel on a trop souvent réduit (en croyant le glorifier) le Musée Imaginaire de Malraux, est constamment hanté par l'art sans majuscule, et cela au sein même du Musée. Ce n'est du reste là que le contenu empirique du Musée, et ce contenu ne préjuge en rien de l'ouverture du concept même de Musée Imaginaire. Bien au contraire, puisque Malraux, on l'a dit, affirme que le Musée est ouvert à tout, annexe

tout, récupère tout. La pensée du *dehors* est cependant au cœur même de la notion de Musée Imaginaire. C'est la raison pour laquelle la réflexion malrucienne sur l'art africain, et notamment sur les fétiches, n'est comparable à nulle autre : il ne s'agit pas d'une province du Musée parmi d'autres, pas même d'une province éloignée, mais bien de son centre. Car le dehors dont il s'agit est bien le dehors du dedans – une extériorité qui est au fondement même du Musée Imaginaire.

C'est sur ce point précis que le lien de Malraux avec la philosophie peut apparaître. J'ai déjà eu l'occasion de souligner qu'on a, à tort, coupé les écrits sur l'art de la philosophie, et notamment de la philosophie contemporaine. Contre une telle mutilation, je voudrais donc rappeler deux choses. C'est vrai d'abord qu'il y a, et qu'il doit y avoir, une interprétation philosophique des écrits sur l'art de Malraux : quand Malraux parle de génie, il est nécessaire de rappeler les analyses kantienne de cette notion dans *La Critique de la faculté de juger*, comme il est nécessaire, quand il parle d'imitation, de rappeler que Platon a traité de la *mimésis*, et qu'il distinguait même, explicitement, dans *Le Sophiste*, deux sortes d'imitation. C'est là mon premier point : il est étrange qu'on ait rapproché Malraux des historiens d'art, dont il récuse le jugement, et qu'on ne l'ait pas rapproché des philosophes. Mais en réalité il y a un point beaucoup plus important que cette première mutilation. Ce second point, et c'est à vrai dire lui qui m'intéresse, consiste à poser un tout autre problème : n'y a-t-il pas dans la pensée de Malraux, pour elle-même et en elle-même, une dimension philosophique ? Il ne s'agit plus ici, on l'aura compris, d'interprétation. Je ne parle même pas de philosophie de l'art, car on serait encore dans l'interprétation, et on risquerait d'introduire un certain finalisme qui est lui-même problématique dans les écrits sur l'art. L'interrogation est ici à la fois plus globale et plus fondamentale : elle touche la dimension philosophique, irréductiblement philosophique, des écrits sur l'art. Je pense qu'il y a un accord étroit entre les écrits sur l'art et la philosophie du XX^e siècle, depuis Husserl, et pour être plus précis encore toute la philosophie de la deuxième moitié du XX^e siècle. En d'autres termes, il y a entre Malraux et Derrida, Nancy, Deleuze, Lévinas, non pas des points communs, ce qui pourrait être plus ou moins contingent et tenir à des phénomènes de mode, mais bien une *identité de problématique*. Disons, pour aller à l'essentiel, que sous des figures et des appellations différentes, il y a une unité de la philosophie contemporaine depuis Husserl. En

simplifiant énormément je dirais que toute la philosophie contemporaine, d'une certaine façon, vient de Hegel – sur le mode de l'opposition. Il y a – il y aurait – dans la philosophie hégélienne une sorte de prétention de ce que Hegel appelle le concept à englober la totalité du réel. Rien, selon Hegel, n'échappe au concept – un concept qui n'est d'ailleurs pas statique, qui est à entendre comme une processualité à visée totalisante. C'est ce concept auquel on peut être tenté d'identifier le Musée Imaginaire : de même que le concept hégélien comprend tout, de même le Musée Imaginaire a-t-il vocation à englober toute forme même celle qui à l'origine ne relevait pas de l'art.

Seulement si Malraux est hégélien, ce n'est pas un hégélien du XIX^e siècle, mais du XX^e siècle. Il hérite de la pensée hégélienne, s'en nourrit et, comme tous les philosophes contemporains, il va jusqu'à mettre en question – et même à la question – ce pouvoir d'annexion. C'est pourquoi il y a, dans les écrits sur l'art de Malraux, à la fois la reconnaissance de ce pouvoir d'annexion et une interrogation constante sur ce qui est au dehors, une sorte d'obsession du dehors. C'est cela même qu'on trouve dans toute la philosophie contemporaine. Je ne prendrai qu'un exemple, celui de Lévinas. On ne retient trop souvent de ce penseur que le thème du visage. On me permettra ici de m'en tenir au titre du plus connu des livres de Lévinas : *Totalité et infini*. Qu'est-ce que la totalité, sinon cette totalité qui prétend tout englober, tout annexer, en un mot le concept hégélien ? Et l'infini lévinassien n'est rien d'autre que ce qui «*dépasse la totalité*», ce qui «*déborde*» le concept, «*le surplus de l'être sur la pensée qui prétend le contenir*», «*l'aspiration à l'extériorité radicale, appelée pour cette raison métaphysique*» (TI, préface, XIII-XVII). C'est cette métaphysique – manifeste dans l'éthique et le visage de l'Autre – que Lévinas oppose à l'ontologie «*qui ramène l'Autre au Même*» (TI, 13). La notion d'événement chez Deleuze, celle d'écriture comme différence chez Derrida, ou la nécessité de reconnaître que la signification est une clôture du sens et qu'il faut rouvrir le sens, retrouver le sens du sens chez J.-L. Nancy, témoignent de cet effort d'effraction et de cette attention à l'extériorité. J'ai rappelé ces quelques points simplement pour souligner que, pour Lévinas, comme pour toute la philosophie contemporaine, il y a quelque chose qui échappe au pouvoir de totalisation. L'essentiel, c'est que la philosophie contemporaine a tenté de penser le dehors, l'impensable, ce qu'on appelle l'irréductible. Ce fil rouge, on en trouverait l'origine chez Husserl, puisque c'est dans sa philosophie que pour la première

fois se trouve posé le problème du monde et de son ouverture – et que, dans les années vingt, Husserl s'interroge sur la vocation de l'étrange à devenir familier, sur ce que Malraux nommerait la capacité du Musée à annexer les «*génies réfractaires*». Car c'est bien *ce* problème du dedans et du dehors qui est au cœur des écrits sur l'art de Malraux. Et si le problème est relativement facilement résolu – comme chez Husserl – dans le cas des génies réfractaires, des ready mades, des dessins d'enfants, de fous, des arts sauvages, il est remarquable que Malraux, allant au-delà de la position husserlienne, évoque au moins une fois une pure extériorité qui ne serait susceptible d'aucune annexion, et qui bien au contraire mettrait en péril le Musée lui-même et sa vocation à tout annexer. Sans doute cette position extrême ne se rencontre-t-elle qu'une seule fois, et dans un texte relativement ancien puisqu'il s'agit d'un passage des *Voix du silence* (1951).

Mais la présence même de ce texte éclaire en un sens l'ensemble des écrits sur l'art dans la mesure même où elle souligne la complexité du concept même d'annexion. Je rappellerai donc simplement ici que dans ce texte (*VS*, 541) de 1951, Malraux oppose *annexion et élection*. Le Musée Imaginaire accueille certes le fétiche – puisque aucune forme ne lui est indifférente ou étrangère – et cette annexion du fétiche comme forme est une preuve de l'effectivité de l'ouverture à l'altérité qui caractérise le Musée. Mais si *l'annexion* du fétiche va de soi, son *élection* – l'accueil du fétiche comme fétiche, et non plus (simplement) comme forme – interdisant toute annexion, viendrait brûler le Musée: «*D'élire, non d'annexer. Il ne s'agirait plus alors de savoir quelle serait la place de ces arts : car s'ils ne sont plus ceux de formes chargées d'autre monde (de formes pourtant); s'ils trouvent la pleine voix de leur prédication, ils n'envahissent pas le musée : ils le brûlent*». Le verbe brûler, utilisé ici par Malraux, montre à quel point l'altérité à laquelle le Musée se mesure, et ne peut que se mesurer sous peine de se nier en se refermant sur lui-même, ne va pas sans danger. C'est ce danger que la philosophie contemporaine affronte lorsqu'elle s'efforce de penser l'impensable, ce qui résiste et semble irréductible au concept.

Je voudrais simplement, pour conclure, souligner l'actualité des écrits sur l'art de Malraux, et peut-être l'actualité de cette réflexion sur ce processus d'annexion qu'opère l'Occident, annexion qui métamorphose en œuvres d'art des œuvres qui, à l'origine,

relevaient d'une tout autre sphère que la sphère esthétique. Lors de la vente de la collection Breton à Drouot, un incident a eu lieu, qui aurait attiré l'attention de Malraux. La veille de la vente, un fax est arrivé – émanant de Karen Wood, coordinatrice des restitutions aux tribus indiennes, au sein de l'Association des affaires amérindiennes – demandant que six pièces (il s'agit des lots 6177 – objet de cérémonie hopi, 6185 et 6189 – masques hopi, 6201 – masque navajo, 6202 – tablette hopi, 6206 – figurine kachina hopi) soient retirées de la vente. Non pas, comme on aurait pu s'y attendre, et cela n'aurait rien eu d'exceptionnel, parce que ces pièces – même si Breton les a acquises – relèveraient du patrimoine culturel de la tribu hopi et de deux autres tribus, demande qui aurait été tout à fait dans l'air du temps. Non, il s'agit ici de quelque chose d'autre. Si les Amérindiens ont demandé le retrait de ces pièces, c'est parce que ces pièces ne pouvaient pas être vendues, parce que c'était des objets sacrés. Ainsi, au XXI^e siècle, un même objet, au même moment, peut être considéré à la fois comme un objet sacré et comme un objet d'art. Mais l'essentiel – et qui souligne l'actualité de la pensée malrucienne, ou si l'on préfère la nécessité d'une relecture des écrits sur l'art – est la réponse par l'expert de la vente, qui m'a laissé – et me laisse – sans voix, sans doute par une certaine gêne à lire ces lignes. Il faudrait tout lire, mais je m'en tiendrai ici à la réponse qui a été faite à cette demande émanant des Amérindiens : *«Nous ne sommes pas concernés par cette demande. Vous pouvez acheter dans la vente tout ce que vous voulez [...] Nous ne sommes pas encore sous la loi des Etats-Unis, et c'est tant mieux pour nous !»* Les tribus sont consternées, et on les comprend. Je crois que si Malraux avait été ministre à notre époque, il aurait peut-être été ennuyé en tant que ministre, mais il aurait certainement fait une réponse différente de celle que je viens de lire. Peut-être aurait-il rappelé, comme penseur de l'art, qu'aucune métamorphose n'est jamais achevée, jamais acquise, et que c'est faire preuve d'une étrange conception de l'art et de son histoire que de prétendre renvoyer aux lois du marché le sacré lui-même.

Ma communication à la BnF s'arrêtait là. Mais comme le pire n'est jamais sûr, l'incident auquel je faisais allusion a trouvé depuis une issue heureuse, qui aurait fait sans aucun doute le bonheur de Malraux. La fille d'André Breton, Aude Elléouët, a décidé de retirer de la vente, et de rendre aux Indiens Kwakwaka'wakws, un masque qui fut, à sa

création, consacré aux cérémonies de potlatch – et ceux-ci lui ont donné un nouveau nom:
«U'Ma», «Celle-qui-a-rendu».