

La dynamique de la pensée dans les *Ecrits sur l'art*

par Henri Godard

La réunion de la somme des Ecrits sur l'art dans la Bibliothèque de la Pléiade éclaire certes la longue genèse d'une entreprise coextensive à l'œuvre complet de l'écrivain et la cohérence d'ensemble d'une pensée procédant par reprises, variations et amplifications ; elle met surtout au jour le mouvement dialectique d'une pensée dont la continuité ne doit masquer ni l'évolution ni le changement profond de perspective. C'est celui-ci que s'attache à dévoiler Henri Godard, qui a dirigé l'édition du tome V.

Les raisons éditoriales qui ont conduit à publier en deux volumes de la Bibliothèque de la Pléiade, sous le titre *Ecrits sur l'art*, la totalité des livres, préfaces, articles, déclarations, dans lesquels Malraux avait traité des arts plastiques va sans doute avoir pour effet de créer une entité nouvelle dans son œuvre. Il se pourrait qu'à l'avenir, la formule adoptée pour ce surtitre, qui figure textuellement dans *Les Voix du silence* (t. IV, p. 683), concurrence les titres eux-mêmes. On imagine qu'on trouvera plus d'une fois dans les commentaires des expressions comme « Malraux déclare, dans ses *Ecrits sur l'art*, que ... ». Aussi bien ce rassemblement, met-il en évidence la très forte unité de tous ces écrits, de 1922 à 1976. On y constate d'un bout à l'autre le retour, avec variations et amplifications, des mêmes idées-forces et des mêmes œuvres pour illustrer ces idées. Mais la mise en parallèle, au centre de chacun des deux volumes, des deux grands massifs des *Voix du silence* et de *La Métamorphose des dieux* fait aussi ressortir la différence de perspective qui les distingue. Rarement une pensée aussi constante dans ses affirmations fondamentales aura été animée d'un tel dynamisme dans les états successifs de son exposition.

Cette réflexion est coextensive à l'œuvre de Malraux. On en suit la préhistoire dans les idées et les références qui affleurent, au hasard du sujet, du contexte et des circonstances, dans les œuvres, articles et discours d'avant-guerre : l'*Ephèbe blond* et la *Korè d'Euthydicos*, par exemple, dans *La Tentation de l'Occident* ; la notion de métamorphose dans *La Voie royale* ; le grand parallèle de l'art occidental et de l'art extrême-oriental dans *La Condition humaine*. Les quatre grands articles de la revue d'art *Verve*, entre 1937 et 1939, sont un premier essai de mise

au point. (On peut désormais lire les trois premiers en Appendices au tome I des *Ecrits*, le dernier, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », en tête du volume parce qu'il avait fait postérieurement l'objet d'une édition en livre) ; et pour finir, dans *Les Noyers de l'Altenburg*, la formulation de ce qui fait la valeur ultime de l'art dans une civilisation agnostique.

Cette moisson d'idées nées sur une douzaine d'années d'une même interrogation, incessamment poursuivie au milieu des urgences de l'histoire, demandait à être liée et disposée dans un ordre qui donnerait à ces idées leur pleine efficacité. Ce sera fait dans la *Psychologie de l'art*.

Il n'est pas indifférent que la plus grande partie de cet ouvrage ait été écrite par Malraux entre le moment où s'est achevé son combat espagnol et celui où il va reprendre les armes contre le nazisme allemand. Il sera achevé, pour une publication en trois volumes en 1947, 1948 et 1950, dans les moments laissés libres par un autre engagement, politique celui-là : la réflexion sur l'art de Malraux n'est jamais déconnectée de l'action qu'au fur et à mesure lui impose l'histoire.

Toutes les notions-clés sont d'ores et déjà non seulement réunies et liées entre elles dans ces trois volumes mais encore annoncées dans leurs titres. *Le Musée Imaginaire* est l'ensemble, rendu possible par les techniques modernes de photographie et d'impression, de toutes les œuvres du passé qui nous touchent, c'est-à-dire qui ont pour nous une présence en dépit de leur éloignement dans le temps et dans l'espace, et de leur association d'origine à des croyances qui nous sont étrangères. En elles toutes, nous sommes sensibles à la même dimension de *Création artistique* : des apparences qu'ont dans notre perception les êtres et les choses de ce monde, les hommes ont tiré des formes qui ont une cohérence aussi forte que celle de ces apparences. Pour nous qui, séparés de l'absolu des religions, trouvons dans ce monde étranger à l'homme et pour lui dépourvu de sens un témoin de notre condition, ces formes créées et ce geste même de création sont devenus *La Monnaie de l'absolu*.

Les articles de ce credo sont tous rattachés à l'émotion paradoxalement ressentie devant ces œuvres lointaines, et donc à une expérience vécue dans le présent. Les œuvres sont arrachées à leur passé et à l'histoire de ce passé. L'enjeu existentiel de l'expérience est à ce prix. Mais, ce principe posé, il n'est pas si facile d'échapper longtemps à l'histoire de l'art. Aussi bien la *Psychologie de l'art* est-elle explicitement donnée comme une publication provisoire. A la fin du troisième volume, en 1950, Malraux donne trois « Etudes complémentaires » qui doivent, écrit-il, être intégrées à l'œuvre « achevée ». Or, pour les œuvres et les styles considérés dans ces trois

études, Malraux substitue au point de vue intemporel privilégié dans le corps de l'ouvrage une esquisse de perspective historique.

L'œuvre « achevée » est, en 1951, *Les Voix du silence*. Les trois volumes de la *Psychologie de l'art* y deviennent, sous le même titre et dans le même ordre, trois parties du nouvel ouvrage, moyennant de nombreuses modifications et amplifications. Comme cela avait été annoncé, les trois études y sont intégrées. Deux d'entre elles constituent le noyau d'une nouvelle partie, intercalée entre « Le Musée Imaginaire » et « La création artistique ». Son titre, « Les métamorphoses d'Apollon », se réfère à l'évolution que subit dans le temps la figuration d'une même divinité, grecque puis chrétienne. A la place où elle est, cette nouvelle partie qui relève de l'histoire rompt l'ordonnance que donnait aux trois autres l'unité d'un point de vue étranger au temps. Etat achevé de la *Psychologie de l'art*, *Les Voix du silence* contiennent pourtant, avec ce porte-à-faux, le principe d'un nouveau mouvement. La dynamique est toujours à l'œuvre.

L'étape suivante sera, dès 1952, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* qui était destiné à devenir à son tour un maillon de la chaîne, comme on le voit rétrospectivement au titre de la dernière section de l'introduction du premier volume : « La métamorphose des dieux ». En 1954, ses deuxième et troisième parties, *Des bas-reliefs aux grottes sacrées* et *Le Monde chrétien*, illustrent d'une autre manière ce rôle de transition : par cette partition en deux volumes, elles donnent plus de visibilité aux deux objets des « Métamorphoses d'Apollon » des *Voix du silence* et elles annoncent la structuration de la future *La Métamorphose des dieux*.

La réunion et la contemplation des centaines de reproductions destinées au *Musée imaginaire* n'ont pas été sans apporter de nouveaux éléments à la réflexion de Malraux. Certes, un Occidental moderne métamorphose indistinctement en statues ces figurations des dieux les plus divers, dont aucun, même celui qui a longtemps ordonné sa propre civilisation, n'est plus dieu pour lui. Mais ces statues lui permettent malgré tout de saisir ou de ressaisir quelque chose de la spiritualité à laquelle elles donnaient forme à l'origine. De cette spiritualité, il reste en elle ce que Malraux en viendra à nommer une « empreinte », plus ou moins précisément dessinée selon les cas. C'est en fonction de cette empreinte qu'il distinguera dans *La Métamorphose des dieux* trois formes de Surnaturel : le sacré païen des civilisations les plus reculées, le divin de la Grèce et la foi chrétienne. D'une longue contemplation des images de divinités pareillement inspirées par un sentiment du surnaturel ou par une religion naît une compréhension plus en profondeur, sinon de l'intérieur, de cette source d'inspiration.

Dans le projet initial et dans une première rédaction en seize chapitres, cette *Métamorphose des dieux* devait tenir en un seul volume. Elle associait à une reprise ou à un approfondissement des thèmes déjà présents dans les livres précédents une présentation par définition plus chronologique des styles nés de ces religions qui ont tour à tour marqué la civilisation occidentale, puis de ceux qui, à partir de la Renaissance, ont été suscités par sa désacralisation. Mais, en cours de travail, chacun de ces moments, pris dans un processus d'agrandissements successifs, se révélait susceptible de subdivisions. Les dieux ou le dieu d'une même religion étaient eux-mêmes sujets à des métamorphoses, et leurs figurations révélaient, au fur et à mesure, ces renouvellements ou ces mutations. La désacralisation était elle-même progressive et multiforme. La dynamique propre à *La Métamorphose des dieux* est celle d'un enrichissement indéfini de la matière en fonction d'un principe que le travail de préparation du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* a peu à peu fait passer au premier plan de la réflexion : la mise en relation d'un art et du mode de spiritualité auquel il correspond.

Il était dans l'ordre des choses que cet enrichissement conduise à prévoir une publication en deux volumes. *La Métamorphose des dieux* qui paraît en 1957 est le premier des deux. Les circonstances et la poursuite de la même dynamique allaient différer de seize ans la publication du second, et le diviser en deux à son tour.

Il y avait plusieurs raisons pour que les développements consacrés à l'art inauguré en Europe par le Quattrocento, d'abord contenus en un seul chapitre dans la première version, s'amplifient d'eux-mêmes jusqu'à déterminer cette seconde subdivision. Non seulement cette Renaissance italienne est d'un attrait inépuisable, non seulement les cités où elle s'épanouit successivement et les inventions successives dont elle s'enrichit se prêtent à des développements séparés, mais le principe auquel elle obéit appelle une attention particulière. Cet art prétend en effet, ou croit prétendre, à une imitation de plus en plus poussée du monde réel, jusqu'à donner l'illusion qu'un fragment de ce monde est miraculeusement présent sous les yeux du spectateur dans les limites du cadre. Or toute la conception que Malraux se fait de l'art, toute la portée qu'il lui attribue, reposent sur l'idée que l'art, contre toute apparence parfois, est par essence création, jamais imitation. Il lui faut donc inlassablement montrer cas par cas que même durant ces quatre siècles de la peinture européenne classique, l'impression de réalité que le peintre prétend donner n'est qu'un leurre et qu'en réalité il poursuit lui aussi un but de création. Cette peinture est, elle aussi, paradoxalement, un « Irréel ».

Sur un autre plan, la spiritualité qui gouverne cette peinture est une croyance philosophique en l'homme, en ses pouvoirs et en sa nature. Mais le sentiment contraire de défiance, qui est au principe de toute religion, n'en continue pas moins à courir souterrainement et il affleure à contre-courant chez certains peintres de la même période. Malraux leur est particulièrement attaché parce que, chez eux, la portée métaphysique de la création est plus manifeste que jamais. Ici, plus d'équivoque : le sentiment d'euphorie que le tableau donne au spectateur ne tient pas à son sujet, qui n'est en lui-même ni glorieux ni même beau, et parfois au contraire inquiétant – il tient au fait que, de ce spectacle, le peintre tire un monde autre, qui est celui de l'art. Il renverse en victoire le sentiment qu'inspirerait par elle-même la réalité qu'il semble reproduire. Pour représenter ce contre-courant de l'époque, Malraux hésite entre Goya et Rembrandt. Ce sera finalement ce dernier sur lequel s'achèvera, en 1974, ce qui sera devenu le deuxième volume d'une trilogie.

Car une rupture est venue mettre fin à son tour à ce moment de la peinture européenne si riche en chefs-d'œuvre. Une nouvelle subdivision s'est imposée. Elle coïncide avec une nouvelle ère de la peinture occidentale, celle qu'inaugure Manet lorsque, cessant de prétendre donner sur la toile l'illusion d'une troisième dimension, il s'emploie au contraire à rendre sensible sa qualité de peinture, et donc de création.

Cette division des arts du monde, depuis leur origine, en trois grandes ères n'a donc rien d'une idée préconçue, pas plus que la composition de *La Métamorphose des dieux* en trois volumes qui leur correspondent, *Le Surnaturel*, *L'Irréel*, *L'Intemporel*. L'une et l'autre se sont imposées comme d'elles-mêmes dans le cours du travail. Tous les amateurs d'arts n'ont pas lu ces livres, tous ne savent pas que ce cadre d'appréhension de l'infinie diversité des arts qui nous sont désormais proposés est l'œuvre de Malraux, mais sans doute est-ce, de tous les apports de ces *Ecrits*, celui qui s'est le plus largement intégré à la pensée contemporaine sur l'art.

Dans les quatre premiers chapitres de *L'Intemporel*, Malraux, prenant Cézanne comme référence, suit jusqu'à Picasso le développement de cette troisième ère, qui est toujours la nôtre. Mais la perspective, non pas historique mais chronologique, qui fait la nouveauté de *La Métamorphose des dieux* n'a pas remplacé le point de vue intemporel selon lequel les idées s'ordonnaient dans *Les Voix du silence*. Ce premier temps de la réflexion reste le fondement des développements postérieurs. Pour le marquer, Malraux envisage un moment de réunir ces développements à ceux qui précèdent sous le même titre, qui resterait celui qui résume sa pensée

sous la forme imagée la plus parlante. On aurait ainsi un tome II (ou des tomes II et III) des *Voix du silence*. L'idée le retient d'autant plus que, depuis qu'en 1960 il a créé la collection L'Univers des formes, il pense à une réimpression de ces *Voix du silence* dans le format, plus grand, de cette collection (d'où le titre de « Grandes voix » sous lequel, dans ses notes, il désignera longtemps ce projet). Il ne pouvait d'ailleurs s'agir d'une simple réimpression. Le format primitif des *Voix du silence* n'était pas le seul à modifier. Le choix des reproductions, leur disposition et même le texte pouvaient être rendus plus efficaces. Cette réfection était en cours lorsque, en 1965, le projet nouveau des *Antimémoires* vint la faire passer à l'arrière-plan. Finalement, seule la première partie parut sous cette forme renouvelée, et paradoxalement dans un format non pas plus grand mais au contraire de poche : ce fut *Le Musée imaginaire* publié à la fin de l'année 1965 dans la collection Idées-Arts.

Finalement, Malraux prit le parti de marquer la continuité de sa pensée en rappelant les idées fondamentales déjà développées en introduction et en conclusion du corps principal de *La Métamorphose des dieux*. C'était déjà le cas dans la version initiale, où ce rappel occupait d'ailleurs un nombre de chapitres plus grand que la matière encore embryonnaire du livre futur. Dans *La Métamorphose des dieux* de 1957, il faisait l'objet d'une Introduction, curieusement jointe au développement consacré aux arts du Sacré sous le titre de Première partie. Dans l'édition définitive de 1977, devenue *Le Surnaturel*, ces pages retrouvent leur place sous le titre d'« Introduction générale à *La Métamorphose des dieux* ».

Restait à reprendre ces idées en fin d'ouvrage. Elles font en effet la matière de deux chapitres de *L'Intemporel*, mais ces chapitres ne sont pas les derniers, et leur portée de conclusion s'en trouve en partie masquée. Ce sont les chapitres V et VI dans lesquels Malraux condense et réorganise les chapitres terminaux, plus nombreux, de la première version. Ces deux chapitres se trouvent donc avoir été écrits, pour l'essentiel, avant les deux volumes et demi de *La Métamorphose des dieux* que le lecteur vient de lire quand il les aborde, énorme amplification de l'esquisse de la première version. Cette situation était déjà celle de la *Recherche du temps perdu*, où *Le Temps retrouvé* avait été largement écrit avant la partie intermédiaire du récit, énorme amplification survenue à la suite de l'introduction du personnage d'Albertine.

Si ces chapitres V et VI ne sont pas les derniers, c'est que, après les avoir disposés à cette place, Malraux a eu l'idée nouvelle de rassembler dans la deuxième moitié de *L'Intemporel*, en les réélaborant, des réflexions précédemment esquissées dans des passages différents des *Voix du*

silence. Les arts non-occidentaux, extrême-orientaux, précolombiens, africains, océaniens ou amériidiens, tous ceux qui ont acquis une présence nouvelle pour les amateurs occidentaux du XX^e siècle, ont toujours joué un rôle déterminant dans la réflexion de Malraux, De même, a-t-il toujours été préoccupé des questions posées à la notion de création par les productions des enfants et des fous, dont certaines sont d'une valeur esthétique indéniable. Mais les uns et les autres de ces arts intervenaient dans le texte au hasard des objets successifs de cette réflexion.

La première idée nouvelle qui préside à l'aménagement de la fin de *L'Intemporel* est de rassembler à cet endroit des chapitres consacrés à ces divers arts qui, d'une manière ou d'une autre, ont en commun d'avoir été ou de pouvoir être considérés comme une mise en question de l'art occidental et de l'entreprise de Musée imaginaire qui en semble inséparable. Malraux a à cœur de montrer que, s'il y a une part de mise en question, ou de trouble, il n'y a pas contestation ni menace. Les notions de création et de Musée Imaginaire sortent intactes de cet examen. Art occidental et Musée sont bien menacés, mais c'est de l'intérieur, par les derniers développements de l'art occidental lui-même. Malraux fait remonter cette menace à Duchamp et à ses ready-made, mais, comme le montre la place faite à la même époque aux propos des étudiants de mai 68 au début de *La Tête d'obsidienne*, Duchamp n'est en l'occurrence que la figure de proue de toute une évolution contemporaine des productions et des conceptions de l'art. Toutefois, en définitive, un contre-art se réfère encore à la notion d'art et fait la preuve qu'elle est encore vivante. Dans ce chapitre, c'est l'actualité qui, par le biais de l'inquiétude, alimente le dynamisme de la pensée.

Cette actualité peut aussi être positive. Un ultime voyage, en décembre 1975, apporte à Malraux la révélation d'une peinture naïve haïtienne qui, étant inséparable du vaudou, est à notre époque un art vivant du Surnaturel, mais d'un Surnaturel qui, à la différence de la sculpture africaine, ne se situe pas du côté de l'inquiétude. Malraux insère le chapitre qu'il lui consacre à la suite des quatre qui prenaient l'un après l'autre en considération les formes d'art qui risquent d'être opposées à ses conceptions. Il conserve en effet la dernière place à une révolution technique qui touche de près le Musée Imaginaire. Celui-ci était né des possibilités nouvelles offertes par la reproduction en masse des œuvres dans des livres. Dans la seconde moitié du siècle, de nouvelles possibilités, celles de l'audio-visuel, ouvrent la voie à un Musée composé à partir des films d'art, qui pourrait même épouser de plus près que le livre les conceptions malrucciennes du rôle assignable à l'art dans une civilisation comme la nôtre. Malraux reste jusqu'au bout l'homme

des métamorphoses, toujours prêt à parier sur une issue conforme à la croyance que, malgré tout, il met dans les hommes.

Ces sept derniers chapitres de *L'Intemporel* forment dans *La Métamorphose des dieux* une unité nouvelle qui réaffirme à partir d'objections possibles les idées développées d'un point de vue chronologique à propos des trois grandes ères de la relation des hommes à leur art après avoir été exposées hors du temps dans l'œuvre précédente. Dans les deux perspectives, la pensée a atteint toute sa cohérence, mais elle ne l'a atteint qu'au terme d'une recherche dont témoignent les remaniements successifs, tantôt de livres déjà publiés, tantôt de versions préparatoires d'un même livre. Cohérence n'est pas système. Malraux a eu très vite ses intuitions les plus personnelles, mais il n'a avancé qu'à tâtons, jusqu'au bout, vers une formulation qui ait toujours plus de netteté. Les *Ecrits sur l'art* sont de ces œuvres dont parle Proust dans *La Prisonnière*, dont l'unité est d'autant plus forte qu'elles ont crû comme d'elles-mêmes, d'une croissance qui semblait porter en elle-même ses propres principes de développement.

*

Pour citer cet article :

Henri GODARD : «La dynamique de la pensée dans les *Ecrits sur l'art*», *Présence d'André Malraux*, n° 4. Automne 2005 : «La Maquette farfelue. Les *Ecrits sur l'art*», p. 43-50. Texte mis en ligne sur <www.malraux.org> le 28 juillet 2009. Article consulté / téléchargé le [date exacte du téléchargement].