

Les *Écrits sur l'art* de Malraux : **du concert des œuvres d'art à la mise en question de l'Occident¹**

par Jean-Pierre Zarader

Principaux textes de référence :

- *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977 (*HPL*)
- *La Tête d'Obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974 (*Obs*)
- *La Tentation de l'Occident* (*TO*)
- *Les Conquérants* (*C*)
- *Les Voix du silence* (*VS*)
- *Le Surnaturel* (*Sur*)
- *L'Intemporel* (*Int*)

«C'est dans la vacuité, la marge, l'attente, que les arts
communient entre eux »
Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*

L'ensemble des textes réunis sous le titre les *Écrits sur l'art* pourrait être considéré comme une mise en images et en concepts d'un dialogue entre les civilisations –ce qui en ferait une oeuvre qui irait à l'encontre des thèses de Spengler. Mais l'essentiel est que ce dialogue se noue au niveau de l'art, de la création : si opposition à Spengler il y a, celle-ci trouve son fondement dans le fait que Spengler a fait un travail d'historien, d'historien des civilisations, et ne s'est pas intéressé spécialement à l'art en tant qu'acte créateur. Ainsi cet antagonisme des cultures et des civilisations, auquel aboutit Spengler dans *Le Déclin de l'Occident*, trouverait ses limites dans les œuvres d'art auxquelles ces civilisations ont donné naissance, dans leur métamorphose et le dialogue qui peut s'instaurer entre elles. C'est bien parce que chacune de ces cultures, loin d'être fermée sur elle-même, comme le prétend Spengler, donne naissance à des œuvres qui transcendent leur destin, que Malraux parle de *métamorphose* alors que Spengler parle de *pseudomorphose*². La pseudomorphose exprime l'hétérogénéité radicale des cultures - la capacité que peut avoir une vieille civilisation

d'empêcher une jeune culture de se développer : elle dit la nécessité d'une succession et d'une rupture entre les cultures, la diversité ou la différence absolue. La métamorphose, au contraire, tente de saisir une identité - elle-même en perpétuel devenir - au sein même de la différence. Ce que Malraux tente de saisir, c'est donc une continuité en perpétuelle création d'elle-même, étrangère à toute remontée à une hypothétique signification d'origine. Le véritable débat est fondé sur la notion d'*empathie*. Alors que Spengler fait sien l'idéal de Ranke, puisqu'il ne s'agit pour lui, lorsqu'il définit sa méthode historique, que de « revivre par le sentiment » (*Nachfühlen*) pour « serrer de plus près le phénomène en mouvement », Malraux écrit, récusant - comme Walter Benjamin dans ses *Thèses « sur le concept d'histoire »* - toute empathie (*Einfühlung*) : « Toute œuvre d'art survivante est amputée, et d'abord de son temps » (*VS*, 259-260).

Malraux souligne du reste explicitement ce point de rupture entre sa propre pensée et celle de Spengler : « Spengler connaissait bien l'art mais ce n'était pas son domaine. L'art l'aurait beaucoup plus troublé que l'histoire des sciences ou de la pensée, parce qu'il l'aurait contraint à rencontrer des expressions de valeurs complètement différentes et parfois opposées, coexistant par la métamorphose. Mais l'idée de métamorphose ne l'intéressait pas beaucoup : chaque culture était un organisme et disparaissait à jamais (intégralement et pour toujours) lorsqu'elle était remplacée. »³

On peut donc affirmer que Malraux, à l'encontre de Spengler (tout contre et dans un mouvement de rupture avec sa pensée), souligne à la fois la diversité des cultures, et - pour reprendre l'expression de la Postface aux *Conquérants* - la « transcendance partielle » (*C*, 278), qui permet à leurs œuvres de se rencontrer.

Ce dialogue a lieu à l'initiative de l'Occident : le Musée Imaginaire, ouvert aux œuvres issues de toutes les civilisations, est bien une création occidentale dont l'ancêtre est le Musée Napoléon, évoqué à la première et à la dernière page de *L'Intemporel* (655 et 1038), un ancêtre qui inaugure bien l'entrée dans la catégorie d'une pluralité, et non plus d'une simple diversité, des œuvres d'art, mais dont j'aurai cependant l'occasion de marquer la différence d'essence qui le sépare du Musée Imaginaire. Ce dialogue n'est d'ailleurs pas seulement un dialogue des différentes œuvres avec la culture occidentale, mais - par la *médiation* de celle-ci - un dialogue des différentes œuvres *entre elles*. C'est donc au sein de

notre Musée Imaginaire que les œuvres des différentes civilisations se rencontrent : « Les sculptures qui nous parlent, elles se parlent » (*Obs*, 125).

Ainsi viennent au jour les problèmes qui traversent les *Ecrits sur l'art*. Quelles sont les *limites* de cette « annexion » qu'opère le Musée Imaginaire et/ou l'Occident ? Et surtout, dans quelle mesure cette *origine* occidentale du Musée Imaginaire pèse-t-elle sur l'essence même de ce Musée ? C'est là un problème fondamental, sinon *le* problème fondamental. Malraux semble en avoir été conscient, et les écrits sur l'art portent la trace de cette tension - pour ne pas dire de cette contradiction - qui existe entre la visée universaliste du Musée et son enracinement dans - voire son identification à - l'Occident. Que l'Occident depuis les *Lumières* ait pu (s')être lui-même identifié à l'universel ne résout en rien cette contradiction et contribuerait plutôt à la masquer. Comment ne pas voir le caractère pour le moins problématique de l'affirmation contenue dans *La Tête d'Obsidienne* : « Le Musée Imaginaire, provisoirement, c'est l'Occident » (*Obs*, 209). Que signifie ce « provisoirement », sinon l'obscur conscience que l'origine du Musée Imaginaire pourrait bien, après avoir été célébrée comme la grandeur de celui-ci (« [...] le Musée Imaginaire n'a pas envahi le monde, apporté par les conquérants : il l'a conquis parce que son émancipation de la beauté, et même de la culture, le chargeait de la promesse d'un langage universel » (*Obs*, 208-209)), se révéler être une origine bien lourde à porter et qui pourrait, par delà l'universalisme proclamé, se retourner *contre* le musée lui-même ?

Nul texte plus révélateur de ce danger que cet étrange parallèle - qui est en réalité une relation inégalitaire, au sens où l'on parle en économie d'échange inégalitaire - entre la Chine et l'Occident : « Néanmoins une Asie qui ne peut devenir elle-même qu'en renonçant à l'*ordre* de sa tradition, est désarmée devant le Musée imaginaire occidental. Car il annexe les œuvres asiatiques survivantes, alors que la tradition extrême-orientale ne l'annexe pas, parce qu'elle n'existe plus » (*Int*, 877). Texte qui clôt le chapitre VIII de *L'Intemporel* consacré à l'Asie, et qui laisse quelque peu rêveur, pour ne pas dire plus.

D'une manière plus générale, on doit reconnaître - au moins dans un premier temps - que la Chine ne tient pas une place centrale dans les *Ecrits sur l'art*. C'est sans doute l'Afrique, plus que l'Asie, qui joue *le* rôle fondamental, depuis *Les Voix du silence* jusqu'à *L'Homme précaire et la littérature*. C'est que la problématique essentielle est bien, pour Malraux, celle des rapports qui existent entre notre Musée Imaginaire, qui est une création

occidentale, et les autres cultures⁴ –dont il annexe les œuvres. Or la Chine rentre mal dans cette problématique, comme si celle-ci était trop étroite pour elle. Comme si Malraux avait senti que, dans le cas de la Chine, et dans le cas de la Chine seule, la problématique pouvait être inverse : quel rapport la Chine a-t-elle à notre Musée Imaginaire ? C'est en ce sens que Malraux, j'y reviendrai, ira jusqu'à formuler l'hypothèse d'un Musée Imaginaire de la Chine.

Sur ce point il faut bien reconnaître du reste que Malraux ne confond nullement le Japon et la Chine, même s'ils sont tous deux étudiés, indissociablement, dans les chapitres VII et VIII de *L'Intemporel*. Le premier est assimilé à l'Occident ou si l'on préfère assimilable par l'Occident : son art est annexable par le Musée Imaginaire occidental, comme Malraux ne cesse de le souligner dans tous ses textes à propos du *Portrait de Shigemori* de Takanobu. Le paradoxe veut, en effet, que cette contestation radicale de notre art et de notre Musée Imaginaire soit, en dernière analyse, accueillie et annexée par lui : « Bien que le ferment européen l'ait ressuscité parmi d'autres chefs-d'œuvre, il entre au Musée Imaginaire sans y perdre son recueillement, comme les sculptures sauvages y entrent sans y perdre leur sauvagerie. Ce chef-d'œuvre insidieux n'en met pas moins en cause la conquête du monde par l'art occidental ; et tout le Musée Imaginaire, qui pourtant l'annexe » (*Obs*, 192). De cette Asie là, on peut dire qu'elle n'est pas spécifiquement différente, conceptuellement, de l'Afrique. Malraux lui-même le reconnaît lorsqu'il écrit, à propos du *Shigemori* : « Ce portrait d'ancêtre est un bateau des morts, surmonté du visage du mort qu'il emporte. Comment ne pas songer [...] à ce que Picasso appelait le Masque. Ici, le Masque est le tableau lui-même » (*Obs*, 192). Cette affirmation *unit*, littéralement, au sein d'une même phrase, non seulement l'art de trois civilisations différentes, mais trois arts que tout semble opposer : ceux de l'Europe, du Japon et de l'Afrique. Il ne s'agit donc nullement de méconnaître ici ce qui les distingue ou les oppose, mais de rappeler que cette unité est explicitement fondée sur l'annexion qu'opère le Musée Imaginaire, c'est-à-dire l'Occident. Or c'est ce schème qui, dans le cas de la Chine, ne va peut-être plus de soi. Car celle-ci représente une Asie qui non seulement est extérieure à l'Occident, totalement étrangère, mais qui pourrait en être la rivale. Cet impensé est manifeste lorsque Malraux évoque la possibilité - serait-elle chimérique - d'un Musée imaginaire de la Chine. C'est bien alors la notion même d'annexion, indissociable de celle de Musée Imaginaire - du Musée Imaginaire de l'Occident, que Malraux nomme Musée Imaginaire mondial, universel -, qui est mise à mal. On doit donc reconnaître que la mise en cause du Musée Imaginaire, qui est de l'aveu même de Malraux

l'objet de *L'Intemporel* à partir du chapitre VII, est de deux natures différentes. Il y a celle, en bloc, des arts sauvages, des dessins d'enfants ou de fous, des arts aléatoires ou des ready-made de Duchamp, et - pourrait-on ajouter - de la peinture japonaise. Leur point commun : une annexion difficile, mais une annexion cependant, et donc la *maîtrise* du Musée Imaginaire (et) de l'Occident. Et, d'autre part, il y a la Chine : non pas les *marges* du Musée et de notre art, mais une *extériorité radicale*. Le cas de la Chine est donc unique - comme est unique, au fond, pour Malraux, le cas de l'Occident. Cela est explicite dans les *Ecrits sur l'art* : l'art japonais, les sauvages, l'art aléatoire, malgré leurs différences évidentes, composent le Musée Imaginaire de l'Occident. Pas la Chine. On pourrait dire que l'Occident doit composer avec la Chine, négocier, trouver un terrain d'entente. D'où l'alternance, dans le texte malrucien lui-même, de deux attitudes opposées à l'égard de la Chine. La première consiste à nier son importance, au point de ne lui reconnaître d'autre utilité que celle de nous permettre de prendre conscience de l'unité de notre art et de notre Musée Imaginaire - attitude présente dès 1926, à propos de *La Tentation de l'Occident* : « L'Asie peut-elle nous apporter quelque enseignement ? Je ne le crois pas. Plutôt une découverte particulière de ce que nous sommes » (*TO*, 114), et que l'on retrouve à propos de *L'Intemporel* : « L'essentiel est la lumière que cette conception de l'art projette sur la nôtre » (« note de *L'Intemporel* », dossier 65, t.V, 1491), comme dans *La Tête d'Obsidienne* : « Cet art fait du nôtre un art de l'antagonisme. Chez nous - à l'exception d'une fine et secrète tendance : Vermeer, Chardin, Braque - quelque chose se bat toujours contre quelque chose » (*Obs*, 193). La seconde attitude, au contraire, tend à accorder à la Chine une importance à nulle autre pareille - au point de voir en elle le seul rival voire successeur possible de l'Occident - comme lorsque est évoquée la possibilité d'un Musée Imaginaire de la Chine : « Le Musée Imaginaire de la Chine est-il une chimère, en attendant un Manet chinois ? » (*Int*, 834)

Il y a bien là une forme d'occidentalocentrisme. Mais, comme toujours chez Malraux, les choses ne sont jamais simples. Car ce qui pourrait apparaître comme une forme de narcissisme de l'Occident est en même temps une intuition, à peine exprimée, du caractère irréductible de l'Asie : *la mise en question, par Malraux lui-même, de la notion d'annexion décidément trop étroite pour l'Asie*. Et donc, en un sens, la déconstruction de cet occidentalocentrisme manifeste. Dans cette évocation d'un Musée imaginaire de la Chine, le texte est comme suspendu entre l'ethnocentrisme le plus absolu et le refus absolu de ce dernier. On se contentera de souligner que Malraux ne semble pas trop y croire, et qu'il

revient très vite, dans la suite du texte, au « Musée Imaginaire mondial », plus orthodoxe - car on voit mal deux universels coexister : « Tout cela [entre autres le *Portrait de Shigemori* de Takanobu, comme les masques africains] entre au Musée Imaginaire mondial qui accueille les oiseaux haniwa aux plans continus, antisculptures nègres, en face des fétiches géométriques » (*Int*, 834).

Si le problème central des écrits sur l'art est bien, comme j'ai tenté de le montrer, celui du rapport du Musée Imaginaire aux œuvres qu'il annexe, on comprend que le rôle central soit dévolu à l'Afrique. Cela ne doit pas nous étonner. D'une part parce que les fétiches se trouvent à l'extrême marge de l'art - ces *marges* du Musée Imaginaire qui ont tant fasciné Malraux comme les marges, la limite, l'irréductible ont fasciné toute la philosophie occidentale du vingtième siècle. Si cette dernière, comme l'affirme Derrida, a été soucieuse de « travailler au concept de limite et à la limite du concept »⁵, nul doute que Malraux ait été soucieux de travailler à la limite du Musée - puisque c'est à cette limite, j'y reviendrai, que se joue son essence même. D'autre part parce que la sculpture africaine rencontre les profondeurs d'un inconscient auquel Malraux, des *Voix du silence* à *La Métamorphose des dieux*, n'est jamais - quoique de manière différente - resté insensible : « [...] cet art capital et sans âge, si étrangement apparenté au nôtre, est celui de notre prochaine recherche : la face nocturne de l'homme » (*Préface à 'Chefs-d'œuvre de l'art primitif'*, t.V, 1217). C'est ce qui permet de comprendre que « la métamorphose des sèche-bouteilles en sculptures [...] est loin de nous atteindre à la profondeur où nous atteint la métamorphose des fétiches en œuvres d'art » (*Int*, 938)⁶. Plus fondamentalement encore, tout se joue autour du statut de la *révolte en art*. Or, sur ce point, Malraux se sent plus proche de Picasso que de Bonnard⁷. Autant dire qu'il se sent plus proche de l'Afrique que de la Chine, plus proche des masques que des lavis. Car non seulement Malraux est du côté de la révolte (que ce soit celle de Goya ou celle de Picasso -qu'il rapproche d'ailleurs explicitement l'une de l'autre), mais ce qui lui est le plus étranger, c'est la non différenciation du oui et du non. C'est là un thème constant, que l'on retrouve dans *L'Intemporel* lorsque qu'il oppose la tête bouddhique et le visage chrétien : « La bouche chinoise, ce sont des lèvres; la chrétienne, une blessure » (*Int*, 856). La Chine est si différente de nous - le « nous » malrucien enveloppe l'Occident et tout ce qui lui est proche, même le plus lointain, comme la sculpture africaine ou les peintres de Saint-Soleil - que c'est elle qui nous permet, je l'ai rappelé, de prendre conscience de l'unité de notre Musée Imaginaire : « L'obscurité unité du Musée Imaginaire, dont nous ne pouvons cependant ignorer

la pluralité, s'éclaire devant la peinture extrême-orientale » (*Int*, 860). Malraux se range donc lui-même, et *La Tête d'Obsidienne* en est le plus frappant exemple, du côté de la révolte, de Picasso et de l'Afrique⁸.

Et pourtant Malraux est peut-être, à son insu, chinois, pleinement chinois, par sa conception même de la *métamorphose*. Car celle-ci est bien un passage incessant, une fluidité, une « coulée indivisible ». Le terme « coulée » revient à plusieurs reprises dans les écrits sur l'art, aussi bien dans *Les Voix du silence* (« coulée profonde », *VS*, 890) que dans *L'Intemporel* (« coulée indivisible », *Int*, 970) - et toujours pour désigner la métamorphose. Or c'est cette coulée indivisible, ce « en cours », que la pensée chinoise taoïste oppose aux essentialités fixes de l'occident, héritées du platonisme. Malraux a du reste pressenti cette opposition lorsqu'il affirme dans *L'Intemporel* : « Nos grands styles semblent conquis sur la dissolution universelle, que nous concevons comme chaos, alors que l'Extrême-Orient la conçoit comme une forme du monde » (*Int*, 874). Or la métamorphose, en un sens, est du côté de cette dissolution universelle.

Même pressentiment de cette opposition lorsque Malraux affirme : « Le jeu auquel nous nous livrons avec les arts aléatoires excite d'autant plus l'Occident qu'il le surprend beaucoup »⁹. Il est à peine besoin de préciser pourquoi ce jeu « surprend beaucoup » l'Occident. C'est que celui-ci s'est identifié - même en art - à la figure de la maîtrise, de la domination, de la volonté d'annexion. Et cela à un double niveau. A celui de l'œuvre : double désir de maîtriser l'espace et le destin. A celui du Musée Imaginaire : volonté d'annexer les œuvres de tous les temps et de toutes les civilisations, et cela en les « délivrant » - tout le problème est de savoir si cette délivrance n'est pas indissolublement liée à un asservissement - de leur appartenance originelle. Mais il n'est pas inutile de remarquer que, selon Malraux, ce jeu « excite » ce même Occident : c'est que, comme je l'ai souligné, ce qui intéresse Malraux c'est précisément ce qui - aux *marges* du Musée - met celui-ci en question, sinon en péril : arts des enfants, des fous, arts aléatoires, réfractaires, et - réfractaires entre tous - les fétiches. *Surprise et excitation* : il y a là, en une seule phrase, toute l'exigence - pour ne pas dire la contradiction - qui anime les écrits sur l'art.

On pourrait ainsi soutenir qu'il existe, au sein même des *Ecrits sur l'art*, une tension entre ces deux pôles que constituent l'Occident et la Chine : d'une part des notions héritées du romantisme, comme celle de « génie » qui semble renvoyer à une essence, et qui est comme

telle de l'ordre de la fixité ; d'autre part la notion de métamorphose qui exprime au contraire la dissolution de toute essentialité, le passage incessant, la dé-prise ou la dé-possession.

D'un côté la conquête, la volonté de domination et d'annexion ; de l'autre le laisser-être, la disponibilité. Cette opposition était déjà préfigurée dans *La Tentation de l'Occident* : « Le temps est ce que vous le faites, et nous sommes ce qu'il nous fait. » (TO, 69). Mais qu'on ne s'y méprenne pas : si la métamorphose est l'âme du Musée Imaginaire, comme aime à le répéter Malraux, c'est bien que dans ce différend la métamorphose rend le Musée précaire, puisque c'est par elle qu'il est en permanente reconstitution. On comprend que Tchang-Daï puisse affirmer dans *Les Conquérants* : « La Chine a toujours pris possession de ses vainqueurs. Lentement, il est vrai. Mais toujours ... » (C, 187). C'est dire l'inéluctabilité de la métamorphose (Malraux n'affirme-t-il pas qu'à la fin c'est toujours la métamorphose qui gagne ?) – qui ne cessera de remanier, à l'infini, le Musée, de le mettre en question, de le contraindre à s'excéder lui-même.

Si on considère que le tao est fondamentalement disponibilité, il est résolument du côté de la non-maîtrise (agir sans agir ... gouverner sans gouverner), et renvoie en ce sens à l'idée même de métamorphose. Et peut-être nous permet-il de mieux *penser* cette notion de métamorphose (si souvent confondue avec la notion de Musée Imaginaire) : celle-ci est *ouverture à l'aléatoire*. Qu'est-ce que la métamorphose, sinon cette ouverture, cette disponibilité à tout ce qui vient. Précisons : la métamorphose agit bien sans agir, elle est cette disponibilité de - ou à - tout le passé, toutes les œuvres du passé et des civilisations passées, cette possibilité de faire advenir, parmi elles - et à l'appel des œuvres présentes - certaines œuvres auxquelles elle donnera ou redonnera la vie, c'est-à-dire dont elle fera, pour nous, des œuvres présentes. La métamorphose, c'est le don de la *présence*, mais ce don n'est possible que par cette disponibilité même qui permet de lever ou de suspendre le caractère indéfini de l'oubli. Elle est arrachement à l'oubli, entrée dans la présence, mais cet arrachement lui-même n'est possible que par cette disponibilité. Celle-ci est, si l'on veut être rigoureux, une double disponibilité, en amont et en aval. En amont d'abord, cette disponibilité elle-même n'est possible que par le refus de toute empathie (*Einfühlung*), de toute communion avec ce que furent ces œuvres à l'époque où elles furent créées et ce qu'elles furent pour ceux par qui et pour qui elles furent créées. Sans cette disponibilité - qui est bien à l'opposé de toute maîtrise - nulle métamorphose ne serait possible et nous n'aurions pas une psychologie de l'art mais une simple histoire de l'art. C'est dire que le sens n'est pas à rechercher dans la régression à une

hypothétique origine, que l'œuvre est libre de toute attache. En aval ensuite, c'est le refus, plus nuancé peut-être mais incontestable, de toute téléologie : il n'y a pas de fin qui conditionnerait le processus – et c'est sur ce point que Malraux se sépare de Hegel dont il est si proche à d'autres égards. C'est en ce sens que Malraux ne cesse de répéter que le Musée Imaginaire est une « aventure », en ce sens qu'il relève au fond, en son entier, de l'aléatoire.

C'est dire que l'*aléatoire* n'est pas seulement une forme d'art. Il ne représente pas simplement ces arts que Malraux nomme les « arts aléatoires », qui, associés aux dessins d'enfants et de fous, sont constitués des agates septaria, calcédoines et autres pierres semi précieuses – forme d'art qui remonte, selon Malraux, aux ready-made de Duchamp : « Déjà évident avec les ready-made. L'indifférence au moins relative à l'habileté ouvre la porte aux arts aléatoires » (*Appendice à 'La Métamorphose des dieux'*, t.V, 1091). Il n'est pas seulement le titre du dernier chapitre du dernier livre de Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*. Il est, plus fondamentalement, et cela ne semble pas avoir été perçu, l'*essence même de la métamorphose*. Sans doute, comme le dit Malraux, est-ce nous qui choisissons : « Le hasard brise et le temps transforme, mais c'est nous qui choisissons » (*VS*, 262). Mais ce choix - sur lequel insiste ici Malraux - est dérivé, second, il ne s'exerce que sur un premier choix qui est celui opéré par le temps lui-même, et qui est, bien sûr, de l'ordre de l'aléatoire.

Affirmer que la métamorphose est ouverture à l'aléatoire est du reste une expression pléonastique. L'ouverture est en effet le contraire de la clôture, et donc, philosophiquement parlant, ce qui échappe au concept hégélien (entendu comme identification du réel et du rationnel, c'est-à-dire principe de clôture, maîtrise absolue du concept), ce que les philosophes contemporains nomment le principe de l'*événement*. En d'autres termes, l'*aléatoire*. Il n'y a d'autre ouverture que l'ouverture à l'aléatoire que l'on nomme celui-ci événement, altérité, dehors, irréductible. Et réciproquement, l'aléatoire est cela même qui échappe à toute maîtrise, à toute prévision comme à toute prédétermination – c'est l'*irréductible*.

En ce sens, je crois que c'est peut-être moins l'*art* chinois - la peinture chinoise - qui tient un rôle central dans les *Ecrits sur l'art*, que la *pensée* ou la philosophie chinoise (j'écris ces mots tout en étant conscient du caractère pour le moins réducteur d'une telle expression, ici employée au singulier) – et cela à travers la notion même de métamorphose. On pourrait ainsi affirmer que - à l'insu même de Malraux - le Musée Imaginaire est chinois, dans la mesure où il est le lieu de la métamorphose, donc dissolution de toutes les essences. C'est

que, comme l'écrit Malraux, « L'englobant de ce que nous continuons d'appeler art, c'est la métamorphose » (*Obs*, 269), et que celle-ci constitue « la vie même de l'œuvre d'art dans le temps » (*Int*, 971). Ce serait donc la *vie* même du Musée Imaginaire qui serait du côté de la Chine, alors que ce serait sa mort, ou à tout le moins le *risque de sa mort*, comme Malraux l'affirme explicitement dans *Les Voix du silence* (*VS*, 788), qui serait du côté de l'Afrique.

Pourtant, par-delà ces différences entre La Chine et l'Afrique, la spécificité de l'Occident est manifeste. C'est que ce dont *nous* avons fait une valeur suprême, la reconnaissance de l'Autre, l'ouverture à l'altérité, etc., n'est pas admis par toutes les cultures. Claude Lévi-Strauss l'avait en son temps souligné, et Malraux reconnaît dans *l'Introduction générale à « La Métamorphose des dieux »* que, *même en art*, cette ouverture nous est propre. C'est que notre monde de l'art est le premier et le seul à ne pas être le monde de notre art : « L'humanité n'avait connu que des mondes de l'art exclusifs comme le sont les religions ; le nôtre est un Olympe où tous les dieux, toutes les civilisations, s'adressent à tous les hommes qui entendent le langage de l'art » (*Sur*, 36). Comme nous est propre cette universalité que nous accordons au monde de l'art : « L'universalité que nous accordons au monde de l'art c'est nous qui l'avons découverte » (*HPL*, 230). C'est sur ce qu'il faut bien appeler *le caractère particulier de l'universalisme occidental* que je reviendrai plus longuement tout à l'heure. Car cette phrase qui semble signer la grandeur de l'Occident au XXe siècle –et qui en un sens pourrait résumer toute la pensée malrucienne de l'art - il n'est pas certain qu'elle ne soit semblable au *pharmakon* grec, à la fois remède et poison. C'est que cette universalité, ce remède à la mort des civilisations, ce remède aux thèses de Spengler¹⁰ (qui enfermait chaque civilisation dans une singularité absolue), ce remède au destin, ce philtre d'intemporalité qui vient prendre la relève de l'illusoire éternité de l'art sacré comme de l'illusoire immortalité des grands artistes de la Renaissance, et prétend transcender les différentes civilisation - les civilisations avec leurs différends - pourrait bien - et le texte même des *Ecrits sur l'art* renferme cette possibilité - se révéler en réalité être un poison. Car - hypothèse qui ne peut être absolument écartée - c'est peut-être cette universalité qui est une figure particulière, celle de l'Occident et du XXe siècle précisément.

La civilisation occidentale est avide des autres cultures au point de vouloir « annexer » comme dit Malraux toutes leurs créations au sein de son Musée imaginaire. Ce terme n'est évidemment pas neutre. Car il ne s'agit pas de porosité entre les cultures, de métissage ou d'influence, mais bien de ce que Malraux nomme une « annexion », et qu'il

persiste à nommer ainsi, quitte à s'efforcer constamment de distinguer celle-ci de toute domination. C'est donc bien la figure de la *maîtrise* qui est ici en jeu, et c'est elle qui doit être interrogée.

Reste, en effet, la question essentielle, celle à laquelle les écrits sur l'art n'apportent pas de réponse parfaitement claire, mais qu'ils posent à leur manière et parfois à leur insu. La rencontre de ces cultures et de leurs oeuvres peut-elle être considérée comme une assimilation ? Ce que Malraux nomme annexion peut-il être considéré comme une soumission ou une récupération ? En un mot : doit-on parler d'appropriation de la part du Musée Imaginaire ? Malraux, dans les *Ecrits sur l'art*, ne pouvait pas ne pas rencontrer ce problème, qui est celui de l'eurocentrisme ou de l'occidentocentrisme. Il ne pouvait pas ne pas le rencontrer, mais il ne pouvait pas le traiter directement. Car ce sont tous les concepts malruciens - et d'abord la notion même de Musée Imaginaire - qui reposent sur l'Occident. Le texte malrucien est donc travaillé ici par des exigences ou des forces contradictoires, et c'est bien sûr ce qui fait toute sa profondeur. D'où le caractère problématique, pour ne pas dire aporétique, de certaines affirmations que j'ai déjà eu l'occasion de relever, comme lorsque Malraux affirme, dans *La Tête d'Obsidienne*, que « Le Musée Imaginaire, provisoirement, c'est l'Occident » (*Obs*, 209), que « L'intemporel non plus n'est pas éternel (*Int*, 1041), ou l'affirmation des *Voix du silence* selon laquelle s'ils retrouvaient la voix de leur prédication les fétiches n'envahiraient pas le musée mais le brûleraient¹¹ (*VS*, 788).

C'est ici la notion même de fraternité qui se trouve mise en question. On peut certes opposer la fraternité des œuvres d'art au sein du Musée Imaginaire à l'improbable fraternité des Etats dont Malraux évoque le « pugilat permanent ». Mais cette opposition elle-même trouve ses limites dans le fait que les œuvres, si elles peuvent être délivrées de leur enracinement originel, n'en appartiennent pas moins à une culture dont le Musée Imaginaire, c'est-à-dire l'Occident, est seul à affirmer qu'elle constitue, en elles, l'inessentiel. Ce que Malraux évoque sous le nom d' « élection des fétiches » peut permettre de penser l'inverse : de penser, à tort ou à raison, l'enracinement comme étant plus important que cette dimension purement esthétique que d'autres - l'Occident - reconnaissent à ces musiques. Ce qui se joue alors, c'est bien le rapport de l'Occident aux autres cultures, et plus encore l'inversion ou la réversibilité possible de ce rapport. Certes Malraux n'a cessé de répéter que notre monde de l'art n'était pas seulement le monde de notre art, et on peut à juste titre voir là le signe du pluralisme qui caractérise le Musée Imaginaire. Mais le *texte* malrucien rend en même temps

possible la mise en question de notre monde de l'art puisque celui-ci, pour n'être pas seulement le monde de notre art, n'en reste pas moins *notre* monde de l'art. C'est bien l'universalisme occidental qui est ici en jeu. Ce point - ce conflit latent - n'est pas seulement souligné à propos des fétiches mais également à propos de la Chine : la rivalité, pour Malraux, est le plus souvent une rivalité *au sein* du Musée Imaginaire, de notre Musée Imaginaire, et elle n'est qu'exceptionnellement une rivalité *avec* lui. On doit voir là, dans le texte même des écrits sur l'art, autant de fragilisations de l'Occident, de la volonté d'annexion qui lui est indissolublement liée, et du Musée Imaginaire.

Car par-delà la fascination manifeste face à la puissance d'annexion du Musée Imaginaire (qui revient presque de manière incantatoire), Malraux fait entendre la sourde inquiétude à l'idée d'un Occident qui se refermerait sur lui-même, sur un universalisme abstrait, et d'un Musée Imaginaire qui en viendrait à oublier que son essence est dans son ouverture à ce qui lui est le plus étranger, comme en porte témoignage l'attention qu'il accorde aux arts sauvages, et notamment aux fétiches. Plus fondamentalement encore, c'est le concept même de Musée Imaginaire, de quelque manière qu'on l'entende, qui ménage la possibilité d'un retour, d'une dépossession, d'une exappropriation. Car plutôt que de parler d'appropriation, mieux vaudrait parler d'*exappropriation*. J'emprunte ce terme, ce néologisme ou ce mot-valise (formé des deux contraires : appropriation et expropriation), à Jacques Derrida. L'exappropriation désigne *un type de relation de maîtrise sans maîtrise* : « Ce que j'appelle l'exappropriation, c'est le double mouvement où je me porte vers le sens en tentant de me l'approprier, mais à la fois en sachant et en désirant, que je le reconnaisse ou non, en désirant qu'il me reste étranger, transcendant, autre, qu'il reste là où il y a de l'altérité »¹². Ce terme désigne assez justement, me semble-t-il, le lien étroit mais complexe qui unit la volonté d'annexion du Musée Imaginaire et la métamorphose. Autant d'éléments, donc, pour une déconstruction de ce concept de Musée Imaginaire que toute l'œuvre de Malraux s'applique à construire.

Certes Malraux parle d'annexion et jamais d'exannexion, mais il revient inlassablement sur cette notion pour tenter de la clarifier tout en en soulignant la complexité, voire le caractère équivoque. Il s'applique en effet à la distinguer de toute soumission : « C'est l'assimilation inconsciente du Musée à un empire qui *soumettrait* des provinces tour à tour, qui fait prendre les annexions pour des soumissions », (*Int*, 971). Mais aussi de toute récupération - c'était la grande crainte des génies réfractaires, au premier rang desquels

Picasso (*Obs*, 262-263) : « L'annexion suggère une récupération, alors que la coulée indivisible porte la métamorphose » (*Int*, 970). Enfin, l'interrogation même - la mise à la question - de la volonté d'annexion qui caractériserait l'Occident (*VS*, 788), tout dans le texte malrucien lui-même laisse percer la complexité de cette notion, les tensions qui l'habitent – et qui sont celles-là mêmes que Derrida rencontre et qu'il tente d'exprimer dans cette notion d'exappropriation.

Nulle affirmation plus révélatrice à cet égard que celle de *La Tête d'Obsidienne* : « [...] le Musée Imaginaire n'a pas envahi le monde, apporté par les conquérants : il l'a conquis parce que son émancipation de la beauté, et même de la culture, le chargeait de la promesse d'un langage universel » (*Obs*, 208-209). Ce terme d'*annexion*, je l'ai dit, n'est pas neutre, et Malraux, y compris dans sa dénégarion, est conscient de sa dimension politique. Car cette phrase, dans l'affirmation même de l'autonomie du Musée Imaginaire à l'égard de la politique, et notamment celle de l'Occident (les « conquérants », ici, la « colonisation » dans d'autres textes), exprime l'inscription peut-être ineffaçable du Musée Imaginaire dans ce même Occident : d'une part parce que le langage reste lui-même politique, voire militaire (le Musée Imaginaire n'a pas « envahi » le monde ... il l'a « conquis » : le verbe conquérir, que Malraux substitue au verbe envahir, atténue certes cette connotation de maîtrise, puisqu'il a – aussi - une dimension culturelle de lutte contre le destin, mais il ne l'efface pas totalement) ; d'autre part parce que cette « promesse d'un langage universel » est elle-même occidentale – cette universalité étant, paradoxalement, une particularité occidentale.

A vrai dire il n'est pas étonnant que Malraux et Derrida se retrouvent sur ces questions, car ce sont bien *les mêmes problèmes* qui se posent à l'un et à l'autre – et ces problèmes, qu'ils le veuillent ou non, portent sur l'Occident et sur *la maîtrise qui le caractérise dans l'affirmation même de son ouverture à l'altérité*. La philosophie pour Derrida, le Musée Imaginaire pour Malraux, ont une même origine occidentale dont ils prétendent s'affranchir – sans toujours s'apercevoir que cette volonté d'affranchissement, cette « promesse d'un langage universel » (*Obs*, 208-209), pour parler comme Malraux, sont eux-même occidentaux. En ce sens, le Musée Imaginaire répète le *geste* même de la philosophie. C'est que, comme le souligne Derrida, la philosophie, née en Grèce, prétend se délivrer de ses racines : « La philosophie est née comme le projet universel d'une volonté de déracinement [...] La philosophie se délivre donc, elle tend du moins à se libérer d'emblée de sa limitation linguistique, territoriale, ethnique, culturelle »¹³. Or ce geste est bien le geste

même du Musée Imaginaire qui, tout en étant une création occidentale, n'entend pas se réduire à l'Occident : il accueille les œuvres de toutes les civilisations en les délivrant, par la métamorphose, de leur enracinement et de leur fonction d'origine.

Dans les *Écrits sur l'art*, cette volonté de déracinement se conjugue du reste avec une volonté d'ouverture à l'altérité la plus radicale. Ce sont en effet les arts les plus réfractaires, les plus marginaux qui sont au cœur du Musée imaginaire, et qui différencient celui-ci de toutes les collections classiques, et même de tout musée réel. De même, pour Derrida, ce sont les marges de la philosophie¹⁴, toute la « logique de la marge », qui permettent de rompre avec cette « maîtrise appropriante » à laquelle la philosophie s'est identifiée¹⁵.

Or Malraux, qu'on le veuille ou non, n'a cessé de poser et de *se poser cette question* - la mise en question de la maîtrise - comme en témoigne son intérêt croissant pour les génies réfractaires, les arts sauvages et aléatoires, et surtout les fétiches. Ce sont ces *marges* du Musée Imaginaire sur lesquelles il ne cesse de revenir, notamment dans les derniers chapitres de *L'Intemporel*, comme dans *La Tête d'Obsidienne* et *L'Homme précaire*. Cet intérêt pour les marges, on peut y voir aussi bien l'affirmation du pouvoir d'annexion du Musée, de l'Englobant, que l'affirmation de cette « aventure » que constitue le Musée Imaginaire. Une chose est certaine : Malraux est toujours plus attentif, à mesure que son œuvre se développe, à tout ce qui est *réfractaire* à son assimilation ou à son annexion par le Musée Imaginaire. *Réfractaire* : le terme lui-même, que l'on trouve déjà chez Husserl, est révélateur du problème¹⁶ qui est celui des écrits sur l'art, et que la plupart du temps on refuse de voir, prisonnier que l'on est d'une idée de l'Art - avec une majuscule -, qui n'est pas, ou pas seulement, quoiqu'on en dise, celle de Malraux.

Ce qui ne veut pas dire que cette annexion ne puisse avoir lieu, mais seulement que, contrairement à ce qu'on croit souvent, elle ne va jamais de soi. Elle est toujours exposée à la rencontre de l'in-annexable, de ce que les philosophes contemporains nomment l'irréductible. A sa marge extrême, le Musée Imaginaire côtoie ce qui risque de lui résister, voire de le détruire comme Malraux le souligne à propos des fétiches : « L'art nous inspire une avidité d'explorateurs, ou d'intoxiqués. Nous sommes voraces des nouvelles formes que découvrira le Musée Imaginaire, de toutes les écoles de la peinture éthiopienne, des nouveaux accents d'une nouvelle démence, de tous les esprits et les sculpteurs vaudou [...]. La part nocturne de notre époque est entrée en jeu » (*Int*, 935). Toute l'ouverture du Musée Imaginaire est là :

« Dans ce monde clos, comment un masque nègre fut-il devenu œuvre d'art ? Aussi ne l'est-il devenu que lorsque ce monde cessa d'être clos » (*Int*, 884). A quoi il faut ajouter que c'est, pour une part, grâce à ce masque que ce monde cessa d'être clos : « Le monde de l'art dans lequel nous admirons un fétiche dogon n'a qu'indifférence pour la logique de ceux du raffinement ou de la beauté. Pour que le masque kanaga se métamorphose en œuvre d'art, il faut que se métamorphose insensiblement le domaine de références qui va l'annexer. Et qu'il y contribue » (*Int*, 891). En ce sens, l'art africain ne représente pas une dépendance ou une province de plus, comme on l'a cru longtemps et comme Malraux le rappelle en affirmant que « Tout musée possède ses salles mineures » (*Int*, 884). Le fétiche est au contraire, pour Malraux, cette *limite* qui constitue le Musée comme totalité éclatée, le défi lancé au Musée, sans lequel celui-ci ne serait qu'une grandiose collection. Il est, dans les termes de la philosophie contemporaine, l'épreuve de la contingence, de l'extériorité, de l'altérité radicale : le signe de l'Ouvert. *Que cette ouverture même demeure la signature que l'Occident s'est choisie, dans l'occultation même de la particularité de ce choix, reste, on l'aura compris, une question sans réponse, mais que le lieu même de cette communication conduisait, au moins, à formuler.*

C'est évidemment l'universalisme occidental qui est ici en question. Qu'il me suffise de rappeler ici que cette question occupe tout le vingtième siècle. Celui-ci s'ouvre sur la critique bien connue de Spengler pour qui la « validité universelle est une inférence toujours fautive de soi sur autrui »¹⁷. Mais aussi sur l'interrogation de Valéry qui feignait de s'étonner que la particularité des Français soit de se croire, de se sentir « universels – je veux dire : *hommes d'univers*... Observez le paradoxe : avoir pour spécialité le sens de l'Universel »¹⁸. Enfin sur Husserl qui, quelques années plus tard, affirmait avec assurance dans la *Krisis* que les philosophes européens, en tant qu'ils se consacrent à la raison universelle, sont les fonctionnaires de l'humanité : « Nous sommes donc - comment pourrions-nous l'oublier ? - les *Fonctionnaires de l'Humanité* »¹⁹. Mais le vingtième siècle ne s'ouvre pas seulement sur cette question, il se clôt sur elle, même si celle-ci s'est approfondie et comme retournée : Derrida et Baudrillard - en un sens différent, voire opposé - pourraient, là aussi, en témoigner. Le premier n'a cessé, tout au long de son œuvre, de vouloir « tout et le reste », de tenter un mouvement d'effraction de l'universalisme européen sans abandonner tout à fait celui-ci : « C'est une logique, la logique même, que je ne veux pas ici critiquer. Je serais même prêt à y souscrire : mais d'une main seulement, car j'en garde une pour écrire ou pour chercher autre

chose, peut-être hors d'Europe [...] pour ne pas fermer d'avance une frontière à l'à-venir de l'événement, à ce qui vient, à ce qui vient peut-être et peut-être vient d'une tout autre rive»²⁰. Quant au second, sa critique est plus radicale, plus polémique aussi, et retrouve étrangement, sans le citer, les termes mêmes utilisés par Malraux, dans un renversement complet du point de vue malrucien : « Ce grand show collectif par où l'Occident s'affuble non seulement des dépouilles de toutes les autres cultures, dans ses musées, dans sa mode et dans son art, mais aussi des dépouilles de sa propre culture. L'art joue d'ailleurs pleinement son rôle dans cette péripétie : Picasso s'annexe le meilleur d'un art 'primitif', et l'artiste africain reproduit aujourd'hui Picasso dans le cadre d'une esthétique internationale »²¹. Toutes ces questions, dans leur diversité même, se laissent subsumer sous celle de l'universalisme – et c'est bien ce dernier qui est en question. L'occidentalisation du monde, dont nous sommes les témoins, n'épargne pas le domaine de l'art. Et il peut être tentant de voir dans le Musée Imaginaire une préfiguration d'une telle occidentalisation. Tentant, mais peut-être abusif, car la notion même de métamorphose, sans laquelle le Musée serait inconcevable, ébranle, plus qu'elle ne la conforte, la maîtrise occidentale.

Je conclurai donc en disant qu'il convient bien de parler d'exappropriation, et cela pour deux raisons. D'abord parce que la notion même de métamorphose contredit l'idée d'une maîtrise absolue, d'une possession acquise et définitive. Le Musée Imaginaire ne métamorphose pas seulement les œuvres qu'il accueille, il *se* métamorphose lui-même par cet accueil ou cette annexion, puisque « tout réfractaire métamorphose ce qui croit l'annexer » (HPL, 298). Autant dire que les rapports du Musée Imaginaire et de la métamorphose sont plus complexes qu'on ne le croit. Car, sous prétexte que la métamorphose est l'âme du Musée Imaginaire, on a trop souvent identifié métamorphose et Musée Imaginaire, alors que ceux-ci s'opposent, ou du moins se distinguent, comme l'âme s'oppose au corps.

C'est à plusieurs titres que le Musée Imaginaire est du côté de la *maîtrise*. Par sa volonté d'annexion, d'abord. Par son identification à l'Occident, ensuite, que cette même volonté d'annexion vient renforcer (dans sa forme), tout en paraissant le délivrer de cette origine (dans son contenu) - puisque cette « promesse d'un langage universel », indissociable de la décontextualisation, est elle-même occidentale. Par la reproduction, enfin, et le montage qui permettent d'isoler un détail, créant ainsi des « arts fictifs » : « La reproduction a créé des arts fictifs [...] en faussant systématiquement l'échelle des objets » (VS, 213). Le Musée Imaginaire est en ce sens comparable à la peinture occidentale dont on a

pu souligner qu'elle tentait d'annexer ou de conquérir l'espace, contrairement aux lavis chinois qui expriment l'impermanence.

C'est dire que le Musée Imaginaire, malgré les efforts faits par Malraux pour l'en distinguer, et peut-être à cause de ces efforts mêmes, reste une figure de la maîtrise, alors que la métamorphose est du côté d'une déconstruction d'une telle maîtrise, du côté d'une impermanence dans laquelle l'*attente*, comme le disent aussi bien Malraux que Blanchot, joue un rôle essentiel : « C'est dans la vacuité, la marge, l'attente, que les arts communient entre eux » (HPL, 321) On pourrait dire que *La métamorphose est bien le contraire de la maîtrise au sein même de cette institution - fut-elle mentale - de maîtrise qu'est le Musée Imaginaire.*

C'est la raison pour laquelle, Malraux ne cesse de le répéter, le Musée Imaginaire est une « aventure ». Le Musée Imaginaire, en ce sens, est comparable à un auteur. Ce dernier, en écrivant un texte, prétend, à tort, en maîtriser le sens – illusion qui fonde du reste la critique de l'écriture à la fin du *Phèdre* de Platon, critique que Derrida s'appliquera à déconstruire. En réalité, tout auteur doit reconnaître que le texte, dans la mesure même où il est écrit, ne lui appartient plus et qu'il vit d'une vie autonome, c'est-à-dire dans une totale hétéronomie par rapport à son auteur, ce qui signifie bien l'échec de toute maîtrise. Autant dire que toute écriture est de l'ordre de la différance, et qu'elle s'inscrit dans une logique qui lie la répétition à l'altérité. C'est ce que Derrida nomme l'*itérabilité*, qui est – littéralement - une répétition dans l'altérité : « Il faut qu'elle [l'écriture] soit répétable - itérable- en l'absence absolue de destinataire [et de l'émetteur ...] Cette itérabilité – (*iter*, *derechef*, viendrait de *itara*, *autre*, en sanskrit – et tout ce qui suit peut être lu comme une logique qui lie la répétition à l'altérité) structure la marque d'écriture elle-même »²². De même le Musée Imaginaire ne relève d'aucune loi a priori qui lui conférerait une position de maîtrise, mais il relève, comme le répète Malraux, d'un « empirisme » (*Int*, 971) : c'est que la métamorphose qui en est l'âme, on l'a vu, implique une telle logique de l'altérité. On comprend que Malraux puisse écrire : « Nous subirons peut-être la prochaine métamorphose plus que nous la gouvernerons, et sans l'avoir en rien prévue » (HPL, 323). L'annexion ou l'appropriation est donc, dans le texte même des *Ecrits sur l'art*, une exappropriation. Mais c'est également en un autre sens, et comme inversé, que le Musée Imaginaire est du côté d'une exappropriation. C'est parce que l'annexion de l'œuvre n'est pas matérielle mais tout idéale. L'annexion n'est pas une opération physique, et ne saurait donc être un pillage ou une expropriation : elle est dans le regard, plus que dans les choses – et c'est bien là ce qui différencie le Musée Imaginaire de

son lointain ancêtre, le Musée Napoléon. Et sans doute ce regard n'est-il pas rien, puisqu'il s'est voulu - et est devenu - un regard universel ou une universalisation du regard, dont j'ai tenté de marquer les limites, auxquelles il semble lui-même aveugle. Mais ce n'est jamais, pour nos contemporains, et sans doute faut-il ajouter : pour l'Occident, qu'une manière d'être-au-monde. Ce qui permet peut-être de comprendre l'affirmation selon laquelle le Musée Imaginaire non plus n'est pas éternel.

Le *paradoxe* - le destin - du Musée Imaginaire est peut-être là : il s'est voulu délibérément délivrance, séparation radicale de toute origine, refus de toute empathie – en un mot : métamorphose, et il risque d'être un jour rattrapé par cette origine, comme par un destin.

¹ La présente étude s'inscrit dans la continuité de mes précédents travaux. Il s'agit pour moi de mettre en évidence l'inscription des *Écrits sur l'art* dans la pensée contemporaine. Les *Écrits sur l'art* de Malraux, comme toute *écriture*, continuent à agir et à signifier par delà la signature de leur auteur. Leur dialogue avec la philosophie contemporaine (ici celle de Jacques Derrida) est une des formes, à mes yeux, de leur vie dans le temps, de ce que Malraux nomme précisément la métamorphose, et Derrida l'itérabilité.

² Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1976, Deuxième partie, III, p. 173 sq.

³ Guy Suarès, *Malraux, celui qui vient*, Paris, Stock, 1974, p. 164.

⁴ On remarquera que Malraux s'est rarement posé le problème inverse, il s'est rarement - sauf à propos de la Chine précisément - interrogé sur la réversibilité d'un tel rapport. Or il se pourrait bien que l'*autre* problème essentiel soit dans le rapport des autres cultures - de leurs créations et de leurs traditions - au Musée Imaginaire et à l'Occident. Comment la Chine, par exemple, avec sa tradition, ou avec ses traditions, considère-t-elle le Musée Imaginaire ?

La question n'est donc pas seulement de savoir si l'art chinois peut être annexé par le Musée Imaginaire. Cette question, Malraux la pose, et il lui arrive d'y répondre par l'affirmative, tout en ajoutant bien sûr, comme pour les fétiches ou les tableaux de Saint-Soleil, que le Musée Imaginaire sera lui-même transformé par cette annexion. Mais la question, l'autre question, pourrait bien être la question inverse, que les écrits sur l'art appellent, et que Malraux ne formule qu'une seule fois, à propos de la Chine : le Musée Imaginaire est-il exportable ? En d'autres termes, les écrits sur l'art peuvent-ils être traduits ? Je ne parle pas ici des problèmes de traduction au sens strict, qui ne manqueront pas de se poser et qui seront sans doute passionnants, mais de la capacité des écrits sur l'art à faire véritablement sens pour la pensée chinoise, en un mot à supporter l'*épreuve* de la traduction. Car, on l'aura compris, toute écriture - et celle des *Écrits* sur l'art ne fait pas exception - exige une traduction.

⁵ Jacques Derrida : *Marges-de la philosophie*, Paris, Minuit, « Critique », 1972, p. 9

⁶ La présence du ready-made de Duchamp, ici, dans cette énumération, est essentielle. Sa place dans le chapitre 9 de *L'Intemporel*, aux côtés des fétiches, symbolise cette fascination pour les *marges* de l'art et du Musée Imaginaire, cette fascination pour l'extrême que Malraux partage avec son siècle – comme il partage avec toute sa génération sa passion pour l'Afrique, pour l'art africain.

Duchamp et les fétiches, même combat, pourrait-on dire, même combat aux marges du musée, même mise en question, sinon en péril, du Musée Imaginaire. Mais, pour Malraux, le combat des fétiches est plus profond, c'est-à-dire à la fois plus intéressant et plus périlleux : c'est que les fétiches sont les « schèmes du seul surnaturel », alors que le ready-made n'est que la mise en cause, occidentale, de l'œuvre d'art - une « indifférence (au moins relative) à l'habileté [qui] ouvre la porte aux arts aléatoires » (*OC*, V, 1091).

⁷ « « Je ne vais pas supporter qu'on me prenne pour Bonnard, tout de même ! Ni maintenant ni plus tard ! » Bonnard symbolisait pour Picasso, une sérénité coupable qu'il ne retrouvait ni chez Matisse ni chez Braque » (*TO*, 262)

⁸ C'est-à-dire de l'Occident – que Malraux définit par sa volonté d'annexion *et* par le « non » d'Antigone.

⁹ Appendice à « *La métamorphose des dieux* », II. *Fragments d'états antérieurs*, B (*OC*, V, 1091)

¹⁰ Il va de soi que la présente étude ne prétend nullement se rallier à Spengler ou réhabiliter ses thèses. Elle vise seulement à mettre en évidence les forces qui traversent le texte malrucien, qui n'est simple qu'en apparence.

¹¹ « Pour que les fétiches entrassent au Musée Imaginaire avec toute leur signification, il faudrait que l'homme blanc, et non tel groupe d'artistes ou d'amateurs, renoncât à la Volonté qui depuis Rome le définit pour le monde. Il faudrait qu'il acceptât d'élire en lui sa part de profondeur.

D'élire, et non d'annexer. Il ne s'agirait plus alors de savoir quelle est la place de ces arts : car s'il ne sont plus ceux de formes chargées d'autres mondes (de formes pourtant) ; s'il trouvent la pleine voix de leur prédication, ils n'envahissent pas le musée : ils le brûlent [...] Si notre civilisation entend un appel à la dépossession, elle n'a pas encore abandonné la poursuite d'une totalité qui prit tant de formes, ni surtout sa volonté d'annexion » (*OC*, IV, 788).

¹² Jacques Derrida, *Echographies –de la télévision*, Editions Galilée, 1996.

¹³ Jacques Derrida : *De quoi demain...*, dialogue avec E. Roudinesco, Fayard Galilée, Paris, 2001, rééd. Flammarion, « Champs », p. 38.

¹⁴ Cette importance des marges s'exprime dans le titre même du livre de Derrida, *Marges-de la philosophie* (Paris, Minuit, « Critique, 1972)

¹⁵ Je rappellerai simplement ici que Derrida distingue « deux types de maîtrise appropriante, la hiérarchie et l'enveloppement » et qu'il s'agit pour lui de détruire « jusqu'au concept philosophique de maîtrise » (*Marges, op. cit.*, p. XVIII). Or c'est bien avec cette maîtrise que se (dé)bat Malraux dans les *Ecrits sur l'art*. Et si la hiérarchie est explicitement rejetée par lui (la notion de sommet est récusée au profit de celle de constellation), dans la mesure où elle renvoie à l'esthétique classique ou à une histoire continue fondée sur la notion de progrès, la maîtrise appropriante comme enveloppement - englobant, dans le langage malrucien - est bien ce qu'il tente, sinon de détruire, du moins de *penser*.

¹⁶ Ce problème, j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, est celui de toute la philosophie contemporaine depuis Husserl. Je rappellerai donc ici, pour aller à l'essentiel, que sous des figures et des appellations différentes, il y a une unité de la philosophie contemporaine : celle-ci, d'une certaine façon, vient de Hegel – sur le mode de l'opposition. Il y a - il y aurait - dans la philosophie hégélienne une prétention de ce que Hegel appelle le concept à englober la totalité du réel. Rien, selon Hegel, n'échappe(ra)it au concept. C'est ce concept auquel peut être identifié le Musée Imaginaire et le pouvoir d'annexion qui le caractérise. Mais si Malraux est hégélien, ce n'est pas un hégélien du XIXe siècle, mais du XXe siècle. Il hérite de la pensée hégélienne, s'en nourrit, et comme tous les philosophes contemporains il lutte contre 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, un *souci du dehors*. C'est ce souci qui inscrit le texte malrucien dans la philosophie contemporaine. La notion d'*infini* chez Lévinas, celle 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 radicale » - à ce quelque chose qui échappe, ou pourrait échapper, au pouvoir de totalisation.

¹⁷ Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident, op. cit.*, p. 35.

¹⁸ Paul Valéry, *La liberté de l'esprit, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Pléiade, 1989, p.1058.

¹⁹ Husserl : *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, 1954, traduction Gérard Granel, Paris, Gallimard, 1976, p. 82.

²⁰ Jacques Derrida, *L'autre cap*, Paris, Minuit, 1991, p. 86.

²¹ Jean Baudrillard, « Carnaval et cannibale ou Le jeu de l'antagonisme mondial », *Cahier de l'Herne* « Baudrillard », Paris, 2004, p. 276.

²² Jacques Derrida, *Marges-de la philosophie, op. cit.*, p.375.

*

Pour citer ce texte :

Jean-Pierre Zarader : « Les *Ecrits sur l'art* de Malraux : du concert des œuvres à la mise en question de l'Occident », *Présence d'André Malraux*, n^{os} 5-6, printemps 2006 : « Malraux et la Chine », actes du colloque international de Pékin, 18-19-20 avril 2005, p. 235-272.

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