

**François de Saint Cheron**

Maître de conférences Paris-IV Sorbonne

## **MALRAUX CRITIQUE D'ART**

Romancier, combattant, André Malraux fut aussi un écrivain passionné par la peinture et la sculpture : une importante partie de son œuvre leur est consacrée. Sa réflexion sur l'art – disons-le d'emblée – se situe aux antipodes de l'historicisme des philosophies de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle (celle de Taine surtout) et tout autant des critiques d'inspiration marxiste. S'il s'inscrit dans une tradition, c'est dans celle d'écrivains et de poètes auteurs d'écrits sur l'art : il considérait Diderot, Baudelaire et Valéry comme ses maîtres. On peut également relever chez lui, sur tel ou tel point, l'influence de penseurs comme Aloïs Riegl, Wilhelm Worringer (qu'il a peut-être lus, bien qu'il ne les ait jamais cités), ou encore Walter Benjamin et Henri Focillon (qu'il a lus et cités). Mais, pour l'essentiel, sa vision reste profondément personnelle, servie par une impressionnante culture artistique et présentée dans un style enthousiasmant.

Malraux n'était ni un esthète ni un historien de l'art ; faute de comprendre cela, on tombera dans le malentendu qui le fit considérer par la plupart des spécialistes comme un mauvais historien de l'art. Or, malgré sa passion pour l'histoire, son projet ne fut jamais d'ordre historique, ni même d'ordre esthétique : il fut tout entier orienté par ce qu'il appelle, au début de *La Métamorphose des dieux*, «la signification que prend la présence d'une éternelle réponse à l'interrogation que pose à l'homme sa part d'éternité.» Il ne s'agit donc ni d'histoire (même s'il lui accorde une place importante) ni, moins encore, d'esthétique, mais bien de métaphysique. D'autre part, à ses yeux, l'une des plus hautes fonctions de l'art était de «donner conscience aux hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux». C'est dans cette double perspective que Malraux a bâti cette partie de son œuvre dont les titres principaux sont *Saturne* (1950), *Les Voix du silence* (1951), *La Métamorphose des dieux* (1957-1976).

1

D'abord, *Le Musée Imaginaire*. La première édition de cet essai date de 1947; il sera repris dans *Les Voix du silence*, puis remanié et complété pour son édition définitive, publiée en 1965.

Dans les musées réels, ne sont présentées qu'un certain nombre d'œuvres : «le visiteur du Louvre sait qu'il n'y trouve significativement ni Goya, ni les Grands Anglais, ni la peinture de Michel-Ange, ni Piero della Francesca, ni Grünewald ; à peine Vermeer.» (*Le Musée Imaginaire*, «Folio essais», p. 13). Pour Malraux, la réunion de ces chefs-d'œuvre, de laquelle «tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit tous les chefs-d'œuvre.» Et d'abord ce qui ne peut être accueilli par aucun musée : la chapelle Sixtine, le Portail Royal de Chartres, les fresques du Moyen Age, les grottes de l'Inde et de la Chine, les pyramides d'Égypte et du Mexique, les peintures préhistoriques. A partir de là, l'idée lui est venue qu'un musée pourrait contenir tout cela, un musée qui n'existe pas : le Musée Imaginaire, qui ne peut exister que dans la mémoire des artistes. Mais, grâce à la reproduction photographique des œuvres, l'art du monde entier est entré dans les bibliothèques. Il y a cent ans, les œuvres que l'on pouvait voir étaient beaucoup moins nombreuses qu'aujourd'hui, tout simplement parce que c'est au XX<sup>e</sup> siècle qu'ont été découvertes – «ressuscitées», dirait Malraux – les grottes de Lascaux (et plusieurs autres depuis) ou la civilisation sumérienne par exemple. En outre, les Européens ne connaissaient ni la sculpture précolombienne, ni la sculpture bouddhique du Japon, ni les arts africains et océaniens. Personne ne s'était vraiment intéressé à l'art des malades mentaux avant le livre de Prinzhorn (*Expressions de la folie*, Berlin, 1922). Bref, notre civilisation est la première (Malraux l'a souvent répété) à rassembler les arts du monde entier depuis la préhistoire. De plus, par le cadrage, par l'agrandissement d'un détail ou le rapprochement inattendu de certaines œuvres, la photo modifie profondément notre relation avec l'art (voir *Le Musée Imaginaire*, «Folio essais», p.94-121). Le Musée Imaginaire suscite également de nouvelles créations chez les artistes vivants (l'art nègre et le cubisme) et fait voler en éclats les catégories esthétiques traditionnelles. Selon Malraux, nous avons assisté à la fin du règne de la Beauté méditerranéenne conçue comme valeur suprême de l'art : dans le monde de l'art qui rassemble fétiches africains et masques eskimos, sculptures de

l'Inde et du Mexique, «la beauté n'est plus qu'un domaine de l'art parmi d'autres» (*Le Musée Imaginaire*, «Folio essais», p. 259).

André Chastel – un des rares historiens de l'art qui fut sensible au génie de Malraux – a évoqué le «choc» que représenta pour le monde de l'art la première édition du *Musée Imaginaire* en 1947 : «On a du mal à faire saisir trente ans après l'effet extraordinaire produit par cet ouvrage et ceux qui ont suivi. [...] ces pages ont complètement transformé le discours sur l'art dans notre pays et peut-être dans le monde.» (A. Chastel, *L'image dans le miroir*, Gallimard, 1980).

## 2

Toute la réflexion de Malraux veut démontrer que l'artiste ne cherche pas à imiter le réel qui nous entoure, mais au contraire à créer, c'est-à-dire à faire surgir quelque chose qui, sans lui, n'existerait pas. Les hommes qui ont peint les taureaux des cavernes préhistoriques n'ont pas cherché à les rendre ressemblants : ils ont dessiné des animaux «doués d'une autre vie que les vrais» (*Les Voix du silence*, p. 456), sans parler de l'invraisemblable «licorne» de Lascaux. Ce refus de l'imitation, visible dès la préhistoire, se retrouve dans les arts sacrés auxquels Malraux s'intéressa passionnément: «Il n'y eut jamais qu'un peuple qui portât témoignage de l'autre monde égyptien, des dieux antiques ou du Christ, et ce fut le peuple des statues.» (*L'Irréel*, p. VI). Dans le premier volume de *La Métamorphose des dieux*, intitulé *Le Surnaturel*, il a montré que les sculpteurs chrétiens du Moyen Age avaient créé des «images qui manifestent ce que l'apparence ne manifeste pas», c'est-à-dire le monde de Dieu. Le deuxième volume, *L'Irréel*, consacré à l'art de la Renaissance italienne et à Rembrandt, montre comment a succédé au monde de Dieu le monde de la Fable, de la fiction; en d'autres termes : comment a succédé au monde où tout était vrai, le monde où tout est faux. Enfin, le refus de l'imitation est éclatant dans l'art moderne, auquel est consacré *L'Intemporel*, dernier volume de *La Métamorphose des dieux*. En tête de ce livre, Malraux a choisi pour épigraphe une phrase de lui dont il avait dit qu'elle était la clé de tous ses écrits sur l'art : «L'artiste n'est pas le transcripteur du monde, il en est le rival.»

Cette notion de rivalité était fondamentale pour Malraux. L'homme, qui n'a pas choisi de naître, est jeté dans un monde inconnu, hostile et qu'il ne domine pas : c'est la condition humaine. Or, Malraux refusait cette condition et pensait que l'artiste, lui aussi, la refuse, d'où sa rivalité avec le monde dans lequel il se trouve, d'où la volonté de création d'un autre monde qui est, précisément, «le monde de l'art» (affirmation qui revient comme un leitmotiv dans le chapitre 6 de *L'Intemporel*). Comme l'écrit George Steiner dans *Réelles présences* (un livre aux accents souvent malrauciens), on est frappé par la persistance du thème de l'artiste comme rival de Dieu dans «une époque prétendument séculière». C'est là, je le répète, un thème central dans la réflexion de Malraux sur la création artistique. Dans *L'Irréel* par exemple, il cite cette inscription de Neroccio : «J'ai tenté, moi mortel, de rivaliser par l'art avec les dieux.» Dans *La Tête d'obsidienne*, ce sont les sculptures de Picasso qui lui suggèrent que la «volonté de création» de l'artiste est «d'autant plus sauvage qu'elle combat la Création tout court, et le sait.»

Une question ici se pose : si l'art n'est pas né de la volonté ou du besoin d'imiter, de quoi a-t-il pu naître ? Selon Malraux, il est né de la volonté de créer un monde autonome où l'homme puisse se reconnaître et vaincre son sentiment d'étrangeté au cosmos. (Cette intuition avait déjà été formulée par Worringer au début du siècle, mais Malraux lui donne un relief saisissant lorsqu'il fait dire à un personnage des *Noyers de l'Altenburg* : «Le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celle des astres ; c'est que, dans cette prison, nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant...») A condition, encore une fois, que ces «images» ne soient pas des imitations.

C'est enfin parce que l'art n'imité pas le réel qu'il peut être victorieux du temps. Ce qui appartient au temps vieillit et meurt, mais l'œuvre d'art ne meurt pas, elle se métamorphose : «Si les Scribes accroupis [...] imitaient la vie, ils seraient certainement des cadavres.» (*Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 49). Pour la plupart des artistes occidentaux, peindre ou sculpter a signifié durant des siècles (même si cette proposition est moins vérifiée aujourd'hui) : faire quelque chose qui dure plus longtemps que moi. Ces artistes ont presque tous été animés par ce que Paul Eluard appela «le dur désir de durer». Pour Malraux, la plus profonde victoire de l'art sur la

condition humaine, c'est que, mille ans après la mort de son auteur, une sculpture nous parle encore et soit capable de nous émouvoir. A ses yeux, cette survie des œuvres était une énigme, l'énigme de «la présence, dans notre vie, de ce qui devrait appartenir à la mort» (*Le Surnaturel*, p. 31).

### 3

Du XVI<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup>, un grand nombre d'arts religieux furent jugés maladroits ou grossiers. Malraux a montré que les Européens attribuaient la prétendue déformation de ces œuvres à l'impuissance ou à la maladresse supposées de leurs auteurs, alors que les arts sacrés refusent de représenter ce que nous voyons. Avec Worringer, il fut ainsi l'un des tout premiers à nous faire comprendre que la «déformation» de ces œuvres était (la plupart du temps) délibérée, que les sculpteurs avaient voulu des formes qui fussent capables de suggérer l'Autre Monde, et qu'elles le suggéraient d'autant plus fortement qu'elles imitaient moins les formes d'ici-bas. «L'Égypte avait inventé Anubis parce qu'il ne peut pas exister dans le monde des vivants», écrit-il dans ses *Antimémoires (Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 49)*.

Malraux était très sensible à l'existence de deux mondes différents : celui de l'Apparence et de l'éphémère dans lequel nous vivons, et celui de la Vérité, le monde de l'éternel et du sacré. A ses yeux, les artistes de Sumer et de l'Inde ancienne, les sculpteurs bouddhistes et ceux des cathédrales avaient tous voulu, à travers leurs œuvres, manifester «le monde de Vérité» : rendre visible l'invisible. C'est pour cette raison qu'ils n'ont cherché à imiter ni les créatures mortelles ni les spectacles de la nature. Ils n'ont cherché qu'à suggérer le monde surnaturel. «Où que ce soit, à quelque époque que ce soit, les styles du sacré se refusent à imiter la vie, exigent de la métamorphoser ou de la transcender» (*Les Voix du silence*, p. 593).

Le fin mot de la réflexion d'André Malraux sur les œuvres d'art, est certainement sa théorie de la métamorphose. D'abord, l'art métamorphose le passé, il métamorphose l'Histoire : «Lorsque les hommes sont morts, il ne reste rien de ce qui a été hideux en eux et il ne reste que ce qu'ils ont eu de grand quand la transmission est faite par l'art. [...] Et si, demain, il ne devait rester que des témoignages d'art sur les fours crématoires, il ne resterait rien des bourreaux, mais il resterait les martyrs.» (*Discours prononcé à Amiens*, 19 mars 1966). Ensuite, Malraux constate que jadis, la beauté des œuvres d'art était censée assurer leur immortalité. Or, l'art antique que les Renaissants ont découvert sous la terre de Rome avait été oublié pendant mille ans ; l'art gothique a été méprisé pendant des siècles et beaucoup d'autres œuvres ont connu l'oubli après avoir été admirées. Malraux en est donc venu à substituer à la notion d'immortalité celle de métamorphose. De quoi s'agit-il exactement ? D'un pouvoir capable d'assurer la présence d'œuvres jadis méprisées, oubliées ou étrangères à la civilisation dans laquelle elles renaissent. Sumer, l'Égypte pharaonique, la Chrétienté médiévale ont disparu ; mais les œuvres de ces civilisations ne sont pas mortes, elles sont (disait Malraux) dans la métamorphose, car si elles ne nous parlent plus le langage qu'elles parlaient à un prêtre sumérien, à un prêtre d'Isis ou à un fidèle du XIII<sup>e</sup> siècle, «elles nous parlent cependant, et nous sommes contraints de les entendre» (*André Malraux*, Fondation Maeght, 1973, p. 22). La langue qu'elles nous parlent est la langue de l'art, perceptible grâce à la métamorphose. Cette «métamorphose du passé fut d'abord une métamorphose du regard» (*Le Surnaturel*, p. 21). C'est elle qui assure aujourd'hui la survie des œuvres religieuses lorsqu'elles sont désacralisées, c'est-à-dire lorsque plus personne ne croit à la religion dans laquelle elles sont nées. Malraux disait qu'avec notre siècle les statues égyptiennes «ont trouvé une âme. Retrouvé la leur ? Certainement pas. Une âme qui leur appartient, que nous ne trouvons qu'en elles, mais que nul n'y avait trouvée avant nous.» (*Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 926). Cette âme, c'est celle des œuvres qui représentent des dieux ou des déesses auxquels plus personne ne croit, mais qui sont néanmoins présentes pour nous. Dans une conférence prononcée à Tokyo en 1974, Malraux disait de la *Kudara Kannon* (une sculpture du VII<sup>e</sup> siècle) : «Peut-être un Occidental ne peut-il en posséder qu'une connaissance intellectuelle, donc un cadavre. Mais le sentiment que j'éprouve devant

[elle] appartient à la vie. Il n'est pas celui qu'éprouva le sculpteur qui sculpa ce chef-d'œuvre, ni celui des fidèles qui virent en lui une figure sacrée. Il est inséparable de la métamorphose mais il existe [...]. Une œuvre d'art, c'est une œuvre qui se métamorphose au lieu de mourir.»

A la Renaissance, les dieux et les déesses du polythéisme antique sont devenus des statues : non plus des divinités auxquelles les Florentins et les Romains du XVI<sup>e</sup> siècle ne croyaient pas, mais des œuvres d'art. Autrement dit, ces statues n'étaient plus des divinités qu'on priait, mais des œuvres qu'on admirait : «Notre monde de l'art, c'est le monde dans lequel un crucifix roman et la statue égyptienne d'un mort peuvent devenir des œuvres présentes.» (*Le Surnaturel*, p. 3). Cette présence des œuvres est d'autant plus contagieuse que les hommes qui les ont créées ont cherché à révéler à travers elles le domaine de la transcendance, domaine auquel Malraux, bien qu'il ne fût pas croyant, était profondément sensible, comme en témoignent ces lignes étonnantes : «Nous savons mal de quoi vient l'«aura» qui émane d'une statue sumérienne, mais nous savons bien qu'elle n'émane jamais d'une sculpture moderne. *L'Eternel* de Moissac ne nous atteint pas seulement par l'ordre de ses volumes, et nous y trouvons la lumière du visage du Père» (*Le Musée Imaginaire*, «Folio essais», p. 260).

## 5

Un dernier aspect des écrits de Malraux sur l'art mérite amplement d'être souligné, c'est leur style. Tantôt concis et laconique (notamment dans ses romans), tantôt ample et lyrique, le style de Malraux trouve dans ses essais sur l'art une sorte de plénitude. Dans une étude consacrée à la *Psychologie de l'art*, Maurice Blanchot écrivait en 1950 que, dans ces essais, la pensée réussissait à «s'éclairer d'une lumière qui n'est pas purement intellectuelle» et à réaliser «une expérience qui imite celle de l'art, plutôt qu'elle n'en rend compte». En effet, pour célébrer ce qui échappe au temps – car ses livres sur l'art sont bien une célébration –, Malraux a choisi une langue poétique capable de susciter, comme par contagion (mot qu'il aimait), l'adhésion du lecteur et sa participation au monde de l'art. On peut se demander pourquoi il adopta ce ton oratoire, poétique et lyrique, pour parler de l'art. André Chastel s'était déjà posé la

question. Sa réponse, que je crois très juste, est celle-ci : Malraux a pensé que, par le moyen de l'éloquence, «on pouvait atteindre à une sorte de communion, créer une transe permettant une communion». Et il est vrai que dans certaines pages de ses essais, Malraux a quelque chose d'un chaman qui recourt à des formules d'incantation, pour communiquer à son lecteur l'enthousiasme que lui inspirent les œuvres ou les artistes dont il parle, pour faire entrer ce lecteur dans le monde de l'art, grâce au rythme et aux images de sa prose.

Bien des exemples pourraient être cités. J'en ai retenu trois. D'abord, un passage qui se trouve au tout début du *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* (1952). Malraux y évoque Pise en des lignes qui relèvent davantage du poème en prose que de la critique d'art :

Voici la place nocturne, déserte cette nuit comme elle le fut quatre cents ans ; voici l'herbe noire semblable à celle qui, au Campo-Santo voisin, croît de la terre prise à Jérusalem par les bateaux chrétiens. A quoi tient cette dure féerie, pareille au marbre sous la lune ? Comme elle ignore la petite ville italienne dont pas un chant ne franchit son rempart barbaresque ! [...] La mer y a laissé des épaves moins chargées de terre sainte que d'un Orient rêvé par des chevaliers aux glaives droits et aux écus rectangulaires ; solitude d'herbe dans la nuit, Orient géométrique, théâtre destiné aux enfants que les fées conçoivent des preux... [...] Aucun maçon de cette cathédrale ne fut hanté de Samarcande ou de Tripoli d'Asie, du regard des Sarrasines auxquelles les chameaux du Pamir apportaient les roses tartares dans des petits pots de porcelaine bleue.

Et voici deux phrases de *La Métamorphose des dieux*. La première vient de *L'Irréel*. Pour évoquer l'impression produite sur les artistes italiens de la Renaissance par l'exhumation des statues grecques, Malraux écrivait :

Les empires qui font dans la Bible leur grand bruit de feuilles mortes ont disparu, nul ne connaît le tombeau d'Alexandre, mais Michel-Ange pose sa main sur telle Aphrodite encore enrobée de terre comme sur un visage fraternel. (*L'Irréel*, p. 138).

La seconde vient de la dernière page de *L'Intemporel* où Malraux médite sur Çiva dansant :

Il fait la roue avec ses bras comme la firent avec leurs longues traînes, les paons blancs de l'Inde qui stupéfiaient Babylone. Il danse sur tout ce qu'ont créé les hommes. Que maintenant l'appareil vire avec lenteur, et le nœud de serpents des gestes terrestres palpitera de la Danse de Mort, selon la lente spirale des étincelles et des points incandescents sur les bûchers du Gange : «Qui pourrait tuer l'immortalité ?» Le murmure des cavernes védiques laissera dans l'écran cet hibiscus sacré, son tournoiement éternel de désastre, et ses petites flammes. Vers la nuit, les étoiles du soir appareillent.

Une profonde poésie émane de ces phrases ; j'ignore si elle est perceptible dans une autre langue - mais c'est là une question qu'on peut se poser pour toute poésie traduite. Malraux y décelait la supériorité des arts plastiques sur la littérature : «Le Musée Imaginaire n'exige pas de traducteurs» (*L'Homme précaire et la littérature*, p. 228).

Colloque *Centenaire de la naissance d'André Malraux*  
Université Silpakorn, Bangkok, 27-28 novembre 2001.