

Derek Allan

**La théorie de l'art d'André Malraux :
défis à l'esthétique traditionnelle¹**

Conférence - causerie donnée à la Hampstead Authors' Society à Londres en 2010. Texte recomposé à l'aide de notes. Certains aspects du caractère oral de la conférence ont été maintenus.

L'auteur vient de terminer une présentation générale d'André Malraux. J'aimerais maintenant parler d'un aspect de son œuvre que je trouve assez fascinant – sa théorie de l'art –, c'est-à-dire sa pensée sur la nature et le but de l'art.

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

¹ Derek Allan venait de publier son remarquable *Art and the Human Adventure. André Malraux's Theory of Art*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2009. Ndlr.

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

La Beauté

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

Malraux, par contre, ne l'accepte pas. Il accepte bien que l'on puisse appliquer l'idée de beauté aux œuvres de *certaines* peintres à une période donnée de l'histoire occidentale, tels que Raphaël, Poussin, Watteau ou Delacroix. Il montre qu'à leur époque l'idée de l'art était si intimement liée à l'idée de la beauté que l'on *s'attendait* à ce que l'artiste crée ce qu'il appelle l'illusion d'un monde idéalisé – un monde imaginaire harmonieux. Dans le contexte post-Renaissance, écrit-il, le but de l'artiste était

moins l'imitation de la réalité que l'illusion d'un monde idéalisé. Cet art si soucieux de ses moyens d'imitation, qui attachait tant d'importance à « faire tourner » ses figures, ne fut nullement

un art réaliste ; il se voulut l'expression la plus convaincante d'une fiction – de l'imaginaire harmonieux.²

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

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

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

C'est pour cela que les théories esthétiques qui expliquent la fonction de l'art en termes de beauté nous semblent si curieuses et peu satisfaisantes : elles ne *correspondent* simplement pas au nouveau monde de l'art tel que nous le connaissons;

² *Les Voix du silence*, in *Œuvres complètes*, t. IV, (*Ecrits sur l'art*, t. I), Gallimard, 2004, («Bibliothèque de la Pléiade»), p. 268. Ndt.

elles rendent de larges pans de ce monde inintelligibles. Les théories de la beauté continuent à dominer les manuels d'esthétique et exercent une influence considérable sur ce qui s'écrit sur l'art dans toutes sortes de contextes, parce que la tradition du XVIII^e siècle que j'ai décrite refuse de mourir et sera sans doute parmi nous pendant un bon moment encore. Mais le monde de l'art a changé radicalement depuis le XVIII^e siècle et cette répétition constante de la thèse selon laquelle «l'art est la beauté» ne nous rend vraiment pas service. Elle met une espèce de voile entre nous et l'art parce qu'elle nous demande de regarder l'art avec les yeux d'une autre époque qui n'est pas la nôtre.

Quelle valeur de rechange?

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

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

aucune prétention de la sorte. Mais ce qu'ils ont en commun, c'est qu'ils partagent la recherche d'un autre monde, d'un monde «meilleur».

D'où une différence énorme entre la pensée de Malraux et la pensée conventionnelle. Celle-ci prétend souvent que l'art est une forme de *représentation* – une espèce d'imitation du monde du quotidien (même si on doit distendre quelque peu cette idée pour y inclure l'art abstrait). Or, Malraux, comme nous pouvons le voir maintenant, rejette entièrement cette explication. Il admet que l'art *utilise* la représentation comme l'un de ses outils, mais pour lui, l'art n'est jamais essentiellement une représentation ; c'est la création d'un *autre monde* – tout comme l'est également, dans un sens différent, une religion. C'est pourquoi il peut écrire, par exemple : «Nous commençons à deviner que la représentation est un moyen de style, non le style un moyen de représentation». ³ Et ailleurs : «Les grands artistes ne sont pas les transcrits du monde; ils en sont *les rivaux*». ⁴

Tout ceci est un rapide raccourci et j'en suis péniblement conscient. Mais je pensais bon de vous donner une indication générale sur les fondements de la pensée de Malraux plutôt que d'omettre ce qui me paraît être essentiel.

Notre monde de l'art

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

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

³ *Les Voix du silence*, in *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 553. Ndlr.

⁴ *Les Voix du silence*, in *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 698. Ndlr.

de ces limites n'était pas du «mauvais art»; ce *n'était simplement pas de l'art du tout* : cela ne le concernait absolument pas.

Comme Malraux le fait remarquer, nous sommes aujourd'hui si totalement habitués à l'idée que l'art englobe les œuvres de *toutes* les cultures que nous oublions souvent que cet état de choses est assez récent. Si récent même, que vers 1900 il n'était pas question de permettre, disons, à des figurines africaines ou à des sculptures précolombiennes, de prendre place dans un musée sous le même toit qu'un Raphaël ou qu'un Rembrandt; même les sculptures médiévales ou celles de l'Égypte antique commençaient à peine à être acceptées. On voit que le domaine concerné par la catégorie «art» – le vaste éventail d'objets couverts par ce terme – a changé *radicalement* au cours du dernier siècle. Ce processus s'est opéré peu à peu de telle sorte que nous avons eu tendance à ne pas le remarquer. Mais, comme Malraux le montre dans une des premières sections, très intéressante, de *La Métamorphose des dieux* (1957), si Baudelaire – qu'il considère l'un des critiques les plus perspicaces du XIX^e siècle – ressuscitait miraculeusement et faisait le tour d'un de nos grands musées d'art actuels – du Louvre, par exemple –, il serait abasourdi et conclurait sûrement que de grandes parties du musée sont remplies d'objets qui n'ont rien à voir avec l'art.

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

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

L'école prédominante de l'esthétique moderne dans le monde anglo-saxon – l'esthétique dite «analytique» – a une approche extrêmement *anhistorique* au monde de l'art, et tend donc à ignorer tout développement historique quel qu'il soit. Il n'est sans doute pas surprenant, alors, qu'il a complètement négligé le développement que souligne Malraux. Et les historiens de l'art, curieusement, semblent souffrir également

d'une amnésie historique en ce qui concerne ce développement. L'histoire de l'art veut bien accepter que notre monde moderne de l'art est maintenant un monde universel de l'art – elle parle souvent d'*art mondial* – mais très peu d'historiens de l'art semblent réaliser combien cet état de faits est relativement récent et à quel point ce changement a été soudain. Dans aucune des deux disciplines – l'esthétique et l'histoire de l'art – n'y a, évidemment, la moindre tentative sérieuse d'expliquer *pourquoi* ce changement a eu lieu et pourquoi à ce moment-là. Alors, étonnamment, un aspect fondamental de notre monde moderne de l'art est passé sous silence. C'est à mon avis un défaut majeur de l'esthétique et de l'histoire de l'art contemporains. Ces disciplines sont censées nous aider à *comprendre* le monde de l'art dans lequel nous vivons, mais nous sommes sûrement pas à même de le comprendre si nous ne sommes pas conscients de ces deux faits fondamentaux : 1° que notre monde universel de l'art est très récent, et 2° que cela est tout à fait sans précédent.

Cultures dépourvues du concept d'art

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

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

Alors quand nous admirons aujourd'hui la statue de Djoser ou le tympan de Moissac en tant qu'*art*, et que nous les assimilons à notre monde de musées d'art ou à notre monde plus large de l'art, nous agissons d'une façon très différente de celle des gens pour lesquels ils avaient été créés. Leur étonnement devant notre réaction serait semblable à celui de Baudelaire dans le Louvre d'aujourd'hui – même, probablement, encore plus grand : pour un Egyptien de l'antiquité, le fait de placer une statue d'un de leurs Dieux-Rois dans un «musée d'art» à côté d'objets d'autres cultures ne serait pas seulement incompréhensible; ce serait, en toute probabilité, un acte de sacrilège.

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

Malheureusement, vous lirez très peu sur ce problème dans les manuels sur l'esthétique ou, étonnamment, même dans des livres sur l'histoire de l'art. En général, l'esthétique est «en déni» de réalité, comme on dit communément, sur cette question. La réponse standard (je l'ai entendue il y a à peine quelques semaines dans un colloque d'esthétique important aux Etats-Unis) est de dire que *quoi que* les hommes des cultures anciennes aient pu dire ou faire, ils réagissaient «vraiment» aux objets que nous appelons de l'art de la même façon que nous aujourd'hui. Ainsi, même s'ils adoraient les objets comme des dieux, que la notion de l'art n'existait pas pour eux, que l'institution d'un musée d'art leur était également inconnue, que nous mettons ces objets en exposition publique tandis qu'eux les scellaient souvent dans des tombes ou les dérobaient à la vue, qu'eux ne se souciaient pas de préserver ces objets (comme dans maintes cultures tribales africaines) tandis que nous les préservons avec le plus grand soin, *en dépit de tout cela*, nous avons néanmoins tout à fait le droit de dire – ainsi affirme-t-on – qu'ils réagissaient «vraiment» à ces objets de la même façon que nous, c'est-à-dire, comme l'on réagit devant des objets d'*art* (ce que l'on entend

habituellement comme des exemplaires de beauté destinées à susciter un «plaisir esthétique»).

L'Égyptien de l'antiquité n'est pas là, bien sûr, pour se défendre mais, s'il l'était, il me semble, suivant la même logique, qu'il aurait parfaitement le droit de dire : «Eh bien, vous prétendez que les objets que vous placez dans vos musées d'art sont des objets que vous admirez en tant que quelque chose que vous appelez "art". Je sais pourtant que "vraiment" vous les adorez tous comme des dieux et que ces bâtiments que vous appelez musées d'art sont "vraiment" des temples dans lesquels ces dieux sont adorés.»

L'Art et le temps

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

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

Cependant – et c'est un grand «cependant» – le rapport entre l'art et le temps est un *thème majeur* dans la culture occidentale depuis la Renaissance et la vue prédominante a été que l'art est «à l'abri» du temps ou qu'il est «éternel». Nous

connaissions tous ces vers des *Sonnets* de Shakespeare où il parle, par exemple, d'*eternal lines to time*.⁵ Ce n'est pas une simple idiosyncrasie shakespearienne ou une quelconque «invention de poète» qui ne mériterait pas notre considération. L'idée que l'art défie le passage du temps – que, contrairement à tant d'autres choses, il est à l'abri des vicissitudes du temps – faisait partie du paysage intellectuel de la Renaissance, autant que, disons, la pensée marxiste ou post-marxiste fait partie du nôtre aujourd'hui. Cette idée a persisté à travers les siècles et, bien que quelque peu diluée, fait encore partie de notre monde aujourd'hui. Spontanément, nous faisons toujours appel à cette proposition chaque fois que nous disons, par exemple, qu'une grande œuvre d'art a le pouvoir spécial de «durer» ou de «survivre» – ou de résister à ce qu'on appelle parfois «l'épreuve du temps».

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

L'esthétique moderne, d'après moi, n'a pas tenu compte de cette question. On cherchera en vain dans les manuels d'esthétique plus qu'une référence en passant à cette problématique – un état de faits qui me semble tout à fait déplorable et qui manifeste une étrange insensibilité à la nature de notre héritage culturel occidental. Malraux, comme je l'ai fait remarquer, place cette question au cœur même de sa pensée et

⁵ «Dans ses ombres la Mort ne te saurait compter
Si ces vers éternels du Temps te font l'image :
Tant que vue ou haleine aux hommes n'est ravie,
Ce poème doit vivre, et te donner la vie.»
Shakespeare, *Poèmes*, sonnet 18, (*Œuvres complètes*, t. I, éd. de La Pléiade, 1959, p. 88). Ndlr.

développe une réponse qui rejette les *deux* approches que j'ai esquissées (que l'art est «éternel» ou qu'il est une créature de l'histoire). Il les remplace par le concept de «métamorphose» qui, entre autres, fournit une explication excellente des transformations intrigantes dont j'ai parlé plus haut – la transformation d'images de dieux, par exemple, en ce que nous appelons des œuvres d'art. Il nous donne ainsi un moyen de comprendre un des éléments clés du monde de l'art tel que nous le connaissons aujourd'hui – la présence appréciable dans nos musées d'art et dans notre *musée imaginaire* d'objets provenant de cultures dans lesquelles la notion de l'art était inexistante.

Il y a bien plus à dire sur ce sujet et d'ailleurs sur tous les sujets que j'ai évoqués mais j'ai dépassé le temps qui m'était imparti. Je m'arrête donc là pour laisser du temps à la discussion. Au fond, j'ai essayé de vous donner une idée de ce qui caractérise la pensée de l'art de Malraux. J'espère vous avoir montré qu'elle oppose quelques défis radicaux à la pensée conventionnelle. Le désir fondamental de Malraux est de nous rendre notre monde de l'art compréhensible – en d'autres termes, de nous donner des explications qui nous aident à appréhender le monde de l'art que nous rencontrons chaque fois que nous passons le seuil d'un musée d'art, ou que nous ouvrons un livre sur l'art. Il est conscient que les théories traditionnelles qui nous ont été léguées par l'esthétique du XVIII^e siècle n'y arrivent plus : elles nous laissent tout simplement perplexes. Il faut donc inévitablement remettre ces théories en question, aussi sanctifiées par le temps qu'elles puissent paraître, en dépit du fait qu'elles soient liées à des noms célèbres comme Hume ou Kant.

En ce qui me concerne, comme je l'ai laissé entendre au départ, Malraux a été pour moi une révélation. Je peux dire en toute honnêteté qu'il a entièrement transformé mon rapport avec l'art. Il a résolu des problèmes que je considérais comme insolubles depuis longtemps ; il m'a permis de m'orienter dans la variété époustouflante de notre monde moderne de l'art, et m'a encouragé à regarder l'art d'un œil neuf, avec une nouvelle curiosité et un nouvel enthousiasme. J'ai envers lui une dette immense de gratitude ; j'ai d'ailleurs rencontré beaucoup d'autres personnes – principalement en France – qui éprouvent la même chose. J'aimerais vraiment rendre la pensée de

Malraux aussi accessible que possible à de nombreuses personnes dans le monde anglophone de sorte qu'elles puissent en bénéficier avec autant de bonheur.

Traduit de l'anglais par Brian Thompson.