

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: 3 (1980)
Heft: 2

Artikel: Sur la genèse du Musée imaginaire de Malraux
Autor: Sonnay, Jean-François
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870756>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SUR LA GENÈSE DU *MUSÉE IMAGINAIRE* DE MALRAUX

En 1947, André Malraux publie chez Skira à Genève son *Musée imaginaire*, premier tome de la *Psychologie de l'art*. Ce livre est sans doute le plus significatif des ouvrages que le romancier ait consacrés aux arts plastiques, c'est aussi celui qui a connu la plus large audience. Les principes essentiels de la réflexion sur l'art de Malraux s'y trouvent exprimés et il nous a paru intéressant d'en retracer ici la genèse tant par rapport à la carrière littéraire de l'écrivain que dans la perspective de certaines tendances esthétiques et critiques dans la France de l'entre-deux-guerres.

Il est difficile de dessiner avec précision la trajectoire intellectuelle qui a pu amener Malraux à concevoir son *Musée*. Malraux ne cite en effet jamais ses sources, ni les livres, ni les personnes qui ont pu l'influencer. Sur cette question le commentateur en est réduit à des conjectures. Dans la seconde partie de cet article, nous tenterons quelques comparaisons qui, à défaut de décrire des filiations certaines, révèlent tout de même des parentés théoriques intéressantes. Dans une première partie, nous évoquerons des expériences et des textes qui ont incontestablement constitué les fondements du *Musée imaginaire*.

Quelques étapes dans la carrière intellectuelle de Malraux

S'il est arrivé à Malraux de suivre des conférences à l'Ecole du Louvre sur l'art et l'archéologie orientaux et s'il connaissait depuis 1922-1923 Joseph Hackin, le futur conservateur du Musée Guimet, il n'a jamais eu de réelle formation universitaire. C'est souvent au hasard de lectures, au gré de trouvailles chez les bouquinistes, de rencontres dans les cercles littéraires que le jeune écrivain va acquérir les connaissances artistiques qui le feront passer aux yeux de beaucoup pour un brillant érudit.

Dans les années 1920-1923, Malraux fréquente plusieurs cercles littéraires et artistiques non conformistes et notamment celui qui est animé par le poète Max Jacob. Il admire beaucoup André Gide, lit vraisemblablement des textes de Nietzsche, écrit ses premiers textes dits «d'inspiration farfelue». Il rencontre Kahnweiler et l'éditeur Florent Fels. En 1923, ce dernier réédite *Mademoiselle Monk* de Charles Maurras et il en demande la préface à Malraux. Ce texte présente déjà les traits d'une rhétorique et d'une esthétique qui caractériseront, un quart de siècle plus tard, le *Musée imaginaire*.

Si sa doctrine ne pouvait exister sans une grande admiration de la France, et surtout sans une préférence pour tout ce qui fut créé par le génie français, c'est que cette admiration était dès l'origine dans l'ordre esthétique, si profonde en lui qu'il n'eût pu établir un système ne reposant pas sur elle. Il n'a passionnément aimé, en Grèce et en Italie, que ce qui devait déterminer le mode du génie français. Mais la satisfaction complète de ses désirs, il ne devait la trouver que des jardins de Versailles à ces paysages des Bouches-du-Rhône, somptueux et tragiques comme des cadavres de rois. [...] Charles Maurras est une des plus grandes forces intellectuelles d'aujourd'hui.¹

Cette prise de position esthétique assez étonnante n'est cependant pas fortuite ni improvisée puisqu'on en trouve une semblable dans le texte de présentation de l'exposition Galanis à la Galerie «La Licorne», rue La Boétie, en mars 1922.

Nous ne pouvons sentir que par comparaison. Quiconque connaît *Andromaque* ou *Phèdre* sentira mieux ce qu'est le génie français en lisant *Le Songe d'une nuit d'été* qu'en lisant toutes les autres tragédies de Racine. Le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne ou asiatique que par la connaissance de cent statues grecques.²

On comprend ici que ces «comparaisons», fondées sur une culture éclectique, sont censées révéler quelque chose qui dépasse ou transcende l'œuvre d'art singulière, un substrat que Malraux appelle ici le «génie», une sorte d'identité seconde de l'œuvre. Il importe de noter aussi la préférence manifestée pour la confrontation brute des œuvres par opposition à leur connaissance.

Pour comprendre ces partis pris esthétiques, il ne faut pas seulement faire référence aux courants littéraires et politiques ni d'ailleurs aux seules lectures ou connaissances livresques, mais il

faut tenir compte de l'atmosphère qui a pu régner dans cette jeunesse de l'immédiat après-guerre, dont témoigne Clara Malraux.

Oui tout déferlait sur nous, le passé et le présent, les millénaires et les régions jusque-là inaccessibles. Regarder, rapprocher, sentir nous tentait plus que classer et organiser. [...] Aussi était-ce vers l'art que nous nous dirigions, comme vers ce qui ne nous contraignait pas à ces réponses que nous ne voulions pas donner, et qui, nous eût-on contraints à les donner, n'eussent été que refus et rejet. Détruire avait rarement semblé aussi nécessaire. A ce jeu le dadaïsme nous avait précédés.³

Clara, la femme de Malraux, est d'origine allemande et, en 1922, le couple se rend à Magdebourg, puis à Berlin. Clara raconte qu'à Berlin elle a acheté dans les librairies

— cette fois ou la suivante? — Spengler et Keyserling, le livre de Pringhorn (sic) sur l'art des fous, l'anthologie des poètes expressionnistes [...] et aussi de beaux livres d'images que nous feuilletâmes le soir sur le divan: *Ars Orbis*, un album sur l'art nègre de Carl Einstein et ce *Bebuquin*, l'œuvre la plus typique, je crois, de l'expressionnisme allemand...⁴

Cet intérêt pour la culture allemande n'est pas étranger au climat intellectuel de la France victorieuse: face au chauvinisme antigermanique officiel, beaucoup de jeunes intellectuels font bon accueil à la pensée allemande. En ce qui concerne les Malraux, il faut relever que si André ne parle pas l'allemand, sa femme le maîtrise parfaitement; cela leur permet de connaître par exemple Spengler dont la traduction ne paraît en France qu'en 1931. On peut penser en effet que la réflexion nietzschéenne de Spengler sur la décadence ne sera pas sans effets sur ce jeune auteur épris de différences et de confrontations entre les «génies» culturels.

Il est certain que Malraux a été très sensible à l'expressionnisme. Des thèmes expressionnistes se retrouveront d'ailleurs dans sa *Psychologie de l'Art* comme l'idée que l'art n'est pas gratuit mais doit exprimer le monde moderne et ses drames, ou celle que l'art est comparable à la création d'un autre monde ou encore celle que dans la lutte contre le destin il doit entrer une sensibilité à l'irrationnel et au mystérieux. Des expressionnistes comme Ivan Goll collaborent à la revue *Action* pour laquelle travaille également Malraux.

Un troisième pôle d'attraction, en plus des courants littéraires non conformistes français et de la pensée et de l'art allemands, joue un rôle décisif dans la formation intellectuelle de Malraux: c'est l'Orient. Pour une étude approfondie des rapports du jeune écrivain avec l'Orient, on se reportera au livre de Walter Langlois: *L'aventure indochinoise d'André Malraux*⁵.

En 1923, on l'a vu, Malraux fait la connaissance de l'archéologue Joseph Hackin, il visite souvent le Musée Guimet et rencontre Alfred Salmony, alors conservateur-adjoint du Musée de Cologne et spécialiste de la sculpture siamoise. Ce jeune archéologue de trente-trois ans se trouve alors à Paris pour préparer une exposition d'art comparé qui doit confronter les chefs-d'œuvre de l'art universel, expérience dont nous n'avons pu trouver d'autre trace que le témoignage de Clara Malraux.

D'une serviette posée contre son fauteuil (A. Salmony) sortit, puis mania avec une adresse de caissier, une liasse de photographies qu'ensuite, quand elles furent étalées sur la table, il rapprocha les unes des autres selon une volonté subtile. Ce fut là que pour la première fois je me trouvai devant une sculpture Thaï. Puis ce fut le mariage d'une tête Han et d'une tête romane.

Bouleversés, nous nous tenions devant ces connivences nouvelles pour nous, nous demandant si les volontés qui avaient suscité ces œuvres voulaient atteindre une même zone de sensibilité ou si, au contraire, leurs parentés se limitaient aux seules formes.⁶

Après l'expédition en Indochine, c'est encore l'Orient et son opposition à l'Occident sur le plan éthique et philosophique qui animent l'essai de 1926: *La Tentation de l'Occident*. Les quelques remarques qui y sont faites sur l'art tendent à montrer qu'en Occident le souci majeur est la création d'un univers cohérent à la mesure de l'homme. Une réflexion sur l'art plus élaborée apparaît dans *La Voie royale*, roman publié en 1930 qui s'inspire de l'expédition cambodgienne de 1923. Voici un extrait significatif d'une réplique de Claude Vannec, héros de l'affaire:

Les musées sont pour moi des lieux où les œuvres du passé, devenues mythes, dorment — vivent d'une vie historique — en attendant que les artistes les rappellent à une existence réelle. Et si elles me touchent directement, c'est parce que l'artiste a ce pouvoir de résurrection... En profondeur toute civilisation est

impénétrable pour une autre. Mais les objets restent, et nous sommes aveugles devant eux jusqu'à ce que nos mythes s'accordent à eux.⁷

Nous ne pouvons évidemment pas accorder le même crédit à un extrait de roman qu'à un essai théorique ou critique, mais il paraît important de relever tout de même dans ce passage plusieurs points déterminants. Premièrement, l'idée d'une résurrection des œuvres d'art, dont l'agent serait lui-même un artiste; on peut déjà penser ici aux «résurrections» amenées par l'art moderne telles qu'elles sont présentées au chapitre cinq du *Musée imaginaire*. Deuxièmement, l'importance attachée aux «mythes» et enfin le début d'une critique anti-spenglérienne dans l'idée que malgré l'impénétrabilité des civilisations il y a possibilité de les faire communiquer entre elles par des objets d'art «endormis» et réveillés par des «mythes».

Malraux va préciser sa conception de l'art dans une série d'articles publiés de 1934 à 1939 (huit en tout) qui constituent véritablement le fondement de sa *Psychologie de l'art*.

Les quatre premiers articles paraissent de 1934 à 1936 dans la revue *Commune*. Ce sont «L'art est une conquête», «L'attitude de l'artiste», «L'œuvre d'art» et «Sur l'héritage culturel»⁸. Cette revue a été fondée en 1933; elle compte dans son comité directeur André Gide, Romain Rolland et Paul Vaillant-Couturier; son secrétaire de rédaction est Louis Aragon. C'est une revue littéraire dont l'orientation est révolutionnaire; sa perspective «pour la défense de la culture» est dictée en grande partie par un combat anti-fasciste. C'est aussi dans cette optique qu'il faut situer la collaboration de Malraux.

Les quatre autres articles paraissent dans *Verve* de 1937 à 1939: «La psychologie de l'art», «Psychologie des renaissances», «De la représentation en Orient et en Occident» et «Esquisse d'une psychologie du cinéma»⁹.

Verve est une revue d'art très richement illustrée, fondée en 1937 dans la mouvance du surréalisme. Elle est caractérisée par un grand éclectisme comme en témoigne le palmarès de ses collaborateurs occasionnels: de Georges Bataille à Hemingway, en passant par Joyce, Dos Passos, Michaux, Elie Faure, René Huyghe, Matisse, Ambroise Vollard, Gide, etc.

Il nous semble important de relever deux éléments extraits de cette série d'artistes. Premièrement, l'attention que porte déjà Malraux aux moyens techniques de diffusion des œuvres d'art.

L'art des masses est toujours un art de vérité. Peu à peu, les masses ont cessé d'aller à l'art, de le rencontrer au flanc des cathédrales; mais aujourd'hui, il se trouve que, si les masses ne vont pas à l'art, la fatalité des techniques fait que l'art va aux masses.¹⁰

Pour lui, la reproduction d'un chef-d'œuvre vaut mieux que la copie même si elle est une «souillure», car «la photo de Rembrandt mène à Rembrandt et la mauvaise peinture n'y mène pas»¹¹. On le voit, Malraux attache ici davantage d'importance à la fonction dénotative ou significative du support photographique qu'à sa fonction connotative.

Le second élément à souligner, tout en laissant de côté les considérations philosophiques de Malraux sur l'art, l'artiste et la création, c'est la nature de l'héritage culturel dont il parle: d'une part «ce que l'Occident appelle culture, c'est avant tout, depuis près de cinq cents ans, la possibilité de confrontation»¹²; d'autre part «l'homme n'est pas soumis à son héritage, c'est son héritage qui lui est soumis»¹³. Ainsi pour Malraux compagnon de route des communistes comme plus tard pour le gaulliste, le regard jeté sur le passé et l'appropriation de ce passé reposent sur une pensée humaniste résolument ancrée dans le présent. Ce thème se retrouve dans la conférence de Malraux pour l'Unesco en 1946 (cf. plus loin) et dans ses écrits sur l'art d'après-guerre.

Dans l'ensemble de ces articles, et que cela soit à propos de l'évolution des styles, du problème de la couleur ou du refus d'un art qui serait simplement représentatif ou réaliste, Malraux s'exprime de la même manière que dans son *Musée imaginaire*. Cette constance devrait nous indiquer clairement que la *Psychologie de l'art* est, sinon rédigée définitivement, du moins conçue avant la seconde guerre mondiale. Un autre élément justifie cette interprétation: cette réplique de l'interview que Malraux accorde en 1945, alors qu'il est encore sur le front, au mensuel *Labyrinthe*, dirigé par Albert Skira à Genève. Le journaliste lui demande:

— La guerre a-t-elle apporté quelque chose à vos réflexions sur l'art?

— (Malraux) Je ne sais pas où elles en étaient, car ma *Psychologie de l'art* a été emportée ou brûlée par la Gestapo.¹⁴

Il semble donc confirmé qu'il existait avant la guerre une version de la *Psychologie de l'art*.

Dans la suite de l'entretien accordé à *Labyrinthe*, on peut encore noter cette remarque significative:

Le Metropolitan Museum est sans doute le premier où les sculpteurs des grandes époques de la Chine, de l'Inde et de l'Occident aient été montrés aux visiteurs sur un plan de relative analogie.¹⁵

Ce souci d'envisager la culture à la fois sur le plan de son étendue — le fameux héritage — et sur celui de sa transmission se trouve aussi dans la conférence prononcée pour l'Unesco le quatre novembre 1946 à la Sorbonne.

Nul d'entre nous ne sait dans quel esprit un fellah regardait une statue égyptienne, au troisième millénaire. Peut-être n'y a-t-il rien de commun entre la façon dont nous regardons cette œuvre au Louvre et la façon dont elle fut regardée quand elle fut sculptée; mais il est certain que nous voyons quelque chose, que ce quelque chose est profondément différent d'une œuvre moderne ou d'une œuvre grecque, et que ce quelque chose porte en soi une valeur de suggestion que nous essayons d'intégrer dans ce que nous appelons notre culture. [...] Le vrai problème n'est pas celui de la transmission des cultures dans leur spécificité, mais de savoir comment la qualité d'humanisme que portait chaque culture est arrivée jusqu'à nous, et ce qu'elle est devenue pour nous.¹⁶

Pour le reste, l'orateur cherche à exalter dans son discours un «nouvel humanisme» et on devine le rôle unificateur et symbolique que l'art est appelé à y jouer.

Il faudrait aussi, bien sûr, parler des nombreuses réflexions sur l'art qui émaillent les romans de Malraux; nous nous contenterons de mentionner les passages des *Noyers de l'Altenburg* dans lesquels le héros Vincent Berger affirme contre les théories de Spengler l'existence d'une transcendance qui unit, par delà les siècles et les continents, les hommes grâce aux témoignages artistiques.

Pour conclure cette genèse du *Musée imaginaire*, il convient de signaler encore l'activité de l'éphémère Ministre de l'Information Malraux en décembre 1945 et janvier 1946. Plutôt que d'activité il faudrait d'ailleurs mieux parler de projets, car les idées de Malraux se sont arrêtées là.

En janvier 1946, il ordonne une étude au sujet de l'établissement de Maisons de la Culture. Il s'agit là de la reprise d'un projet inauguré en 1936 par le Front Populaire. Il envisage en outre de lancer un enseignement de masse par la radio, de généraliser

l'usage des sondages d'opinion et enfin de promouvoir une diffusion de la culture par l'image. En ce qui concerne ce dernier point, il s'agissait notamment de réaliser une sorte de « musée imaginaire » en multipliant des reproductions de chefs-d'œuvre selon un procédé nouveau imaginé par son ami, le peintre Jean Fautrier.¹⁷ Ces reproductions auraient été répandues dans les usines, les campagnes et les écoles. Malraux avait décidé d'une première série de chefs-d'œuvre à reproduire: *Le Moulin de la Galette* de Renoir, la *Pieta d'Avignon*, l'*Enseigne de Gersaint* de Watteau et le *Château noir* de Cézanne. Il semble que seul *Le Moulin de la Galette* ait été ainsi reproduit et encore, à un seul exemplaire, trônant dans la maison de Malraux à Boulogne-sur-Seine.¹⁸

*Quelques confrontations avec des contemporains,
des prédécesseurs.*

Il nous semble important de rappeler ici les travaux de certains auteurs qui présentent des parentés ou des analogies avec la pensée de Malraux et dont nous pouvons croire qu'ils ont influencé ce dernier. Nous exceptons toutefois des auteurs qui, tel Riegl ou Worringer, nécessiteraient des comparaisons trop hasardeuses. Nous ne voulons pas comparer systématiquement chacun des auteurs cités avec Malraux ni supposer que toute coïncidence signifie influence; nous avons simplement été frappé au cours de nos lectures par des passages évoquant de près ou de loin le *Musée imaginaire* qui ont été publiés avant celui-ci. Ces « confrontations » sont donc présentées à titre indicatif.

C'est Elie Faure qui nous semble le mieux incarner le précurseur sinon le modèle de Malraux en histoire de l'art. Comme Malraux, Faure est un amateur d'art et ce médecin se base sur des cours donnés à l'université populaire « La Fraternelle » pour rédiger son *Histoire de l'art* (cinq volumes publiés de 1909 à 1927). Malraux connaît ces ouvrages et il est certain qu'il a été marqué par la lecture de *L'Esprit des formes*, le dernier publié, en 1927.¹⁹ Ce livre présente des particularités iconographiques et théoriques qui préfigurent le *Musée imaginaire*. Ce qui guide Faure, c'est l'idée d'une solidarité universelle des hommes exprimée de façon privilégiée par l'art et, à l'intérieur de chaque civilisation, l'idée d'une solidarité entre l'esprit, l'art, les hommes, les mentalités, la politique, etc. L'art fonctionne ainsi comme une sorte de conscience des peuples. Faure reprend le thème baudelairien de l'*ana-*

logie universelle qui, selon lui, trouve une démonstration dans la parenté des œuvres d'art du monde entier sur le plan de leur valeur spirituelle.

En apparence, un abîme sépare l'idole nègre ou polynésienne par exemple, la sculpture grecque à son apogée ou la grande peinture européenne dont l'école de Venise nous a révélé les moyens et les possibilités. Cependant, l'un des miracles de ce temps est qu'un nombre croissant d'esprits soient devenus capables non seulement de goûter, avec une égale ivresse, la délicate ou violente saveur de ces œuvres réputées antinomiques, mais même de saisir, dans les caractères opposés qu'elles paraissent offrir, des accords intérieurs qui nous conduisent à l'homme et nous le montrent partout animé de passions dont toutes les idoles, en accusant l'accent, révèlent les analogies.²⁰

On remarque cette idée maîtresse de l'analogie qui justifie dans le livre de Faure la juxtaposition de photographies d'œuvres d'art de toutes les civilisations et même d'œuvres d'art «naturelles» telles que squelettes, os ou dents, ainsi rendues esthétiques par comparaison. On trouve également chez Faure l'idée que les styles se construisent les uns à partir des autres, ce qui nous paraît proche de l'idée de Malraux, mais il donne à la naissance d'un style une signification symbolique générale alors que Malraux y voit plutôt un geste singulier de l'artiste. On pourrait pousser plus loin la comparaison; il nous semble important de souligner surtout ce souci d'étendre les limites de l'art au-delà des conventions occidentales et cette idée que toute œuvre d'art, toute forme stylistique, est porteuse d'une signification humaine transcendante.

La pensée d'Henri Focillon est marquée par le formalisme. Cet historien de l'art, professeur en Sorbonne puis au Collège de France, s'est efforcé d'enrichir l'étude iconographique par une étude de ce qu'il a appelé la «vie des formes», non seulement du point de vue du style mais aussi du point de vue des techniques et des mentalités propres à un pays, une époque. En 1937, il rédige la préface du catalogue de l'exposition «Chefs-d'œuvre de l'art français» organisée sous les auspices du gouvernement Léon Blum. Ce texte est symptomatique de l'état d'esprit dans lequel on a pu non seulement organiser mais aussi comprendre cette exposition.

Vu par les sommets, l'art nous montre dans une pleine lumière cette idée de l'homme, cette rêverie supérieure sur son destin dont il est le dépositaire et surtout le créateur.²¹

Focillon note que cette exposition est censée figurer un « portrait de la France » et que le palais où sont exposés les chefs-d'œuvre est « un palais de la découverte ». ²²

Dans un style très imagé, il fait ensuite se succéder le « génie » gaulois, le « génie » roman, le « génie » gothique, Clouet, Poussin, Watteau, etc. Après ce cortège, vient le XX^e siècle :

Alors s'ouvre un âge qui, à lui seul, semble les contenir tous (les autres âges). Par les techniques industrielles, il préfigure l'avenir, il donne à la terre et à l'homme même une forme inédite... [...] Ce siècle, qui précipite le temps, en concentre aussi toutes les données. Le passé reflue et respire dans le présent. ²³

Enfin :

Ces chefs-d'œuvre que nous avons rassemblés ne parlent-ils pas la même langue, et quels en sont les principes à travers les variétés d'inflexion ? ²⁴

Quoique prise dans un contexte très différent, l'idée d'un langage commun qui réunirait les œuvres par delà leurs différences temporelles ou formelles n'est pas sans évoquer un des traits caractéristiques de la pensée de Malraux.

Georges Salles, archéologue, conservateur du département des arts asiatiques du Musée du Louvre, collaborateur de Malraux après la guerre, sans avoir eu l'audience de Focillon, n'en manifeste pas moins un intérêt pour l'esthétique en général, comme en témoigne ce livre qu'il publie en 1939, *Le Regard*, où il prétend faire une histoire de la vue en tant que sens. Son point de vue sensualiste l'entraîne à attacher une grande importance au pouvoir expressif de l'œuvre d'art et au choc qu'elle produit sur le spectateur ; il imagine, par exemple, des expositions où les contrastes entre les œuvres seraient très forts afin de frapper davantage le visiteur. Salles fait confiance à ce que Bourdieu appelle le pouvoir « charismatique » de l'œuvre d'art, c'est-à-dire sa capacité expressive par simple contact sensoriel et selon lui cette capacité expressive est plus grande ou plus manifeste dans les œuvres d'art modernes. Malraux n'est lui-même pas très éloigné d'une telle conception. ²⁵

On peut relever dans les années trente un intérêt soutenu des critiques et des commentateurs d'art pour les périodes archaïques ou primitives. Ainsi Christian Zervos, dont Malraux cite dans le *Musée imaginaire* l'album sur Picasso, souhaite que son livre sur

L'art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIII^e siècle serve à une reconsidération de l'art grec non plus à la lumière de son aboutissement hellénistique mais en tenant compte de toute son évolution depuis les arts archaïques. A ce propos il parle de «l'attrait infini qu'exerce tout ce qui est près de l'instinct, vierge ou presque encore intact».²⁶

Citons pour comparaison cette phrase du *Musée imaginaire*:

Car après les arts sauvages, nous avons découvert les arts «régressés»; en quête d'arts de plus en plus archaïques, d'œuvres de plus en plus archaïques de chaque art, nous avons passionnément remonté le temps, — vers l'instinct. Jusqu'à ce qu'au delà de l'histoire, nous ayons découvert l'art des enfants et celui des fous.²⁷

Deux ans plus tard, soit en 1938, Zervos publie une *Histoire de l'art contemporain*, ouvrage très richement illustré qui survole les principaux artistes, classés par tendances, de Cézanne à Giacometti en passant par les sculpteurs de masques nègres.

Pour mieux connaître l'art contemporain, il faut tenir compte au premier chef de ses trouvailles. C'est au nombre et à la diversité de ses conquêtes qu'on appréciera sa portée et qu'on reconnaîtra combien il s'est montré inventif.²⁸

Parmi ces «conquêtes», Zervos relève la couleur, comme Malraux le fera lui-même à la p. 73 du *Musée imaginaire* pour marquer la naissance de ce qu'il appelle l'art moderne.

René Huyghe, qui se signale davantage par la fulgurance de sa carrière que par l'intérêt critique de ses nombreux ouvrages sur l'art et sa psychologie, mérite surtout d'être mentionné comme promoteur de revues d'art à la mode. Les années trente voient en effet se multiplier des revues plus ou moins luxueuses, abondamment illustrées de reproductions photographiques d'œuvres d'art, souvent caractérisées par un grand éclectisme, manières de «musées imaginaires» avant la lettre. Il est intéressant de citer ici la critique faite par André Chastel d'une des revues dirigées par Huyghe, *Quadriges*.

Le numéro 4, Noël 1945, est très révélateur de son esprit libre, agréable, vivant, et, il faut le dire, extrêmement frivole. Tout est ramené aux proportions et au style d'une conversation mondaine qui s'est donné un thème: «Ombres et lumières».

On trouve réunis à ce propos une page du Rig-Véda, des poèmes de Jean Cassou et de Valéry, du St Jean de la Croix, un résumé en moins de cent lignes de la physique corpusculaire signé des plus grands noms de la science; des méditations sur la peinture, des rêveries sur le cinéma et même quelques pages peu raisonnables sur les parfums. Ces textes ne sont que la permission de reproductions en couleurs (un Van Gogh, un excellent Georges La Tour), de photographies aussi diverses que possible conduisant des écoles classiques de peinture aux quais brumeux des capitales, aux interférences des atomes, mélange stimulant d'intelligence téméraire et de facilité, d'élégance et de prodigalité, avec quelque chose de fallacieux et d'agréable, qui coûte peut-être moins de goût et d'esprit qu'on ne le supposerait d'abord; c'est la figure même de ce monde scintillant et indéfinissable où tourbillonne aujourd'hui l'esprit. L'édition moderne possède, avec la technique de l'agrandissement, avec les ressources de la mise en page, le moyen de renouveler sans fin l'intérêt de ce monde captivant, mais il ne faut pas s'interroger sur la raison de ces choix, le sens des combinaisons proposées; une double page juxtapose un vers de Valéry et une photographie (non des plus neuves) de Brassai; ailleurs deux vers de Louise Labbé couronnent un dessin fragile. Pourquoi? Il reste que ces rapports gratuits peuvent être exquis.²⁹

René Huyghe est amené, au lendemain de la guerre, à faire quelques considérations sur «l'art et la civilisation moderne» qui, à défaut d'être très stimulantes, ont valeur de symptôme de la part d'une personnalité aussi réputée. Il relève dans une conférence prononcée en décembre 1946 à l'Institut national genevois:

Ce qui s'achève, c'est la civilisation du livre, de l'imprimé, celle d'une culture qui se communique presque exclusivement par des mots désignant des idées; elle est en voie de transformation et nous entrons dans une autre civilisation plus rapide encore et plus efficace que celle du livre: celle du signe, de l'image.³⁰

A quoi il ajoute que le mérite essentiel des images est de «faire gagner du temps»...

Cet intérêt pour l'usage qu'on peut faire des reproductions dans le but de propager des œuvres d'art dans un large public n'est pas original à cette époque; mais le parallèle avec Malraux peut tout de même être piquant lorsqu'on rapproche les deux phrases suivantes:

Le portrait de Mallarmé par Manet, c'est Mallarmé mais c'est Manet aussi.³¹

Pour que Manet puisse peindre le *portrait de Clémenceau*, il faut qu'il ait résolu d'oser y être tout, et Clémenceau, rien.³²

André Chamson publie en 1946 un livre qui ne manque pas d'intérêt si on le compare au *Musée imaginaire*. L'ouvrage, écrit par un vieil ami de Malraux en collaboration avec le photographe Pierre Devinoy, réunit un court texte de présentation et trente-deux photographies en noir et blanc de détails agrandis de tableaux de maîtres français. Parmi ces détails, on remarque la même «nature morte au citron», dans le même cadrage, qui orne la p. 77 du *Musée imaginaire*. Chamson remarque qu'il y a un «goût du détail si particulier à notre époque et si facilement satisfait par tous les procédés de reproductions photographiques»; parlant du livre qu'il a réalisé, il ajoute:

La photographie nous a permis de fixer ici, dans un autre temps et dans un autre espace que celui de la toile dont ils ont été détachés, quelques morceaux de chefs-d'œuvre qui constituent chacun un univers complet.³³

Nous ne sommes pas très loin ici de la photographie créatrice d'«arts fictifs» qu'évoque Malraux. La proximité avec la thématique du *Musée imaginaire* est d'autant plus frappante que Chamson invite son lecteur non seulement à admirer ces microcosmes mais à les comparer et alors

C'est l'«Univers des Chefs-d'œuvre» où cinq siècles d'histoire perdent leurs différences pour se confondre dans une mystérieuse unité.³⁴

Après ces quelques auteurs français qui nous paraissent éclairer la situation et la genèse du *Musée imaginaire* en montrant à quel point les idées qui y sont développées étaient en quelque sorte «dans l'air», pour ne pas dire «dans le vent», il convient de mentionner quelques auteurs allemands dont Malraux a eu connaissance.

Clara Malraux rapporte qu'André et elle-même n'ont pas seulement découvert les poètes et les cinéastes expressionnistes mais aussi le livre de Carl Einstein sur les arts nègres et celui de Hans Prinzhorn sur l'art des fous. Ce dernier ouvrage est l'œuvre d'un psychiatre qui se fonde sur la collection de dessins, peintures et objets sculptés de la clinique psychiatrique de Heidelberg.³⁵

Prinzhorn analyse d'un point de vue clinique et médical les productions de ces fous, sans pour autant renoncer à tout souci esthétique dans l'édition. D'ailleurs, pour mieux marquer sa perspective psychologique et scientifique, il utilise le mot «Bildnerei» plutôt que «Kunst» afin de ne pas avoir à définir les limites «artistiques» de sa démarche. Il faut surtout remarquer un chapitre de son ouvrage (pp. 312-333) qui est consacré à quelques comparaisons entre la production plastique des fous, celles des enfants et des primitifs, ainsi qu'à des parallèles avec les arts archaïques (Mycènes-Moyen Age occidental) et avec la production «étrange» de peintres tels que Bosch ou Breughel.

Il faut enfin relever, face à la page 102 de cet ouvrage, le même «dessin de fou» reproduit par Malraux à la page 125 de son *Musée imaginaire* dans un format agrandi.

Nous laissons de côté Marx et Nietzsche, non qu'ils n'aient chacun à leur manière pu influencer ou stimuler Malraux dans ses écrits, mais parce qu'il n'apparaît vraiment pas possible de tracer des parallèles crédibles entre la réflexion sur l'art du romancier français et leur pensée respective.³⁶

En ce qui concerne Spengler, il y a une influence très nette et durable dans l'esthétique du *Musée imaginaire* de son *Déclin de l'Occident*. Même si Malraux a cherché de manière constante à réfuter la thèse de l'impénétrabilité des cultures postulée par Spengler, il n'en demeure pas moins fasciné par cette pensée, ne serait-ce que par sa radicalité, inspirée de Nietzsche. Spengler a fait beaucoup pour persuader Malraux de la différence entre les civilisations de l'Orient et de l'Occident par exemple. Mais lorsqu'il nie toute continuité dans l'histoire universelle et qu'il exclut ainsi toute possibilité de «renaissance», Malraux ne peut pas le suivre, il en reste à un humanisme pour lequel l'homme et son action constituent des valeurs, les seules avec l'art, capables de transcender l'histoire et les lieux et de survivre à une décadence.

Spengler a une conception vitaliste des cultures: celles-ci naissent, brillent, puis meurent, et le même schéma se répète indéfiniment. C'est sur cette conception qu'il échafaude sa théorie de la «contemporanéité» ou de l'analogie qui consiste à mettre en parallèle mais non en communication les différents stades de développement culturel dans l'histoire et ceci indépendamment de la chronologie elle-même.

Pour Spengler, le passage d'une culture à une civilisation, c'est-à-dire sa mort, se fait lorsque la valeur symbolique suprême

d'une culture, nommément son Destin, vient à être mise en doute. Ce déclin, celui de l'Antiquité romaine ou celui du XX^e siècle occidental, coïncide donc avec la perte d'un sens métaphysique et on peut comparer cette conception avec la thèse nietzschéenne, reprise par Malraux à propos de l'art, qui postule la perte du sacré, du sens religieux. Spengler reconnaît ainsi que ce qui était «art» dans une culture devient «sport» ou «art pour l'art» dans une civilisation.

Mais il faut souligner que, contrairement à une opinion habituellement répandue sur Spengler, ce dernier ne conclut pas à un pessimisme. A l'inverse, il y a chez lui un *amor fati* qui le conduit même à une sorte de pari sur le futur.

Que les chefs-d'œuvre d'art des vieilles cultures soient encore vivants pour nous — donc «immortels» — voilà qui relève encore et littéralement de ces «imaginations» qui se maintiennent par l'unanimité des opinions contraires.³⁷

Voilà qui trace on ne peut plus clairement la limite de l'influence directe de Spengler sur Malraux, car c'est cette «immortalité» des chefs-d'œuvre que l'auteur du *Musée imaginaire* va placer au centre de son œuvre; elle est précisément le pivot de sa réflexion théorique.

Le dernier penseur allemand de cette liste nécessairement fragmentaire est Walter Benjamin. Malraux a été très frappé par l'article «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» que, intellectuel marxiste exilé par les nazis, Benjamin fait publier en France dans la *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, 1936, et que Malraux cite nommément dans son «Esquisse d'une psychologie du cinéma». De fait, le texte de Benjamin concerne avant tout le problème du cinéma, mais il contient également certaines réflexions sur les reproductions photographiques d'œuvres d'art. L'essentiel de la pensée de Benjamin dans cet article porte évidemment sur les problèmes sociaux et psychologiques, voire psychanalytiques du cinéma, qui est l'œuvre d'art reproductible par excellence puisqu'elle est créée dans ce but.

Il s'attache surtout à montrer que la reproduction technique fait perdre à l'œuvre d'art d'une part son «ici et maintenant», c'est-à-dire sa présence unique et matérielle, et d'autre part son «aura», c'est-à-dire sa valeur culturelle. Pour lui, ce processus doit être compris dans le cadre de l'évolution de l'ensemble de la société capitaliste occidentale: à savoir une tendance à abolir de

plus en plus massivement les distances spatio-temporelles, en l'occurrence à mettre à disposition immédiate les objets d'art sous une forme reproduite. Pour employer un néologisme peu élégant, on pourrait dire que Benjamin décrit ainsi un processus de «mas-sification» parallèle, selon lui, à l'extension de l'usage des statistiques dans la société contemporaine.

D'une part, la reproduction technique est plus indépendante de l'original. Dans le cas de la photographie, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable pour obtenir divers angles de vue; grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre à des réalités qu'ignore la vision naturelle. D'autre part, la technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver. Sous forme de photographies ou de disque, elle permet surtout de rapprocher l'œuvre du spectateur ou de l'auditeur. La cathédrale quitte son emplacement réel pour venir prendre place dans le studio d'un amateur; le mélomane peut écouter à domicile le chœur exécuté dans une salle de concert ou en plein air. Il se peut que les conditions nouvelles ainsi créées par les techniques de reproduction laissent d'autre part intact le contenu même de l'œuvre d'art, elles dévaluent de toute manière son ici et son maintenant.³⁸

Ajoutons enfin que cette «actualisation» des œuvres d'art par les images va, pour Benjamin, modifier nécessairement le rapport à l'art et avec lui la notion même d'art. Cette étude a certainement été très stimulante pour Malraux.

Achevé d'imprimer le 31 octobre 1947, *Le Musée imaginaire* est donc le fruit d'une réflexion amorcée un quart de siècle plus tôt et le dernier état de textes auxquels Malraux travaillait depuis plus d'une dizaine d'années.

Nous avons cherché à montrer que cette réflexion sur l'art s'insérait dans le climat intellectuel particulier à l'entre-deux-guerres et qu'elle présentait à cet égard des parentés théoriques avec d'autres démarches critiques contemporaines. Les comparaisons que l'étude de ce livre de Malraux nous a conduit à faire ne constituent nullement un tableau complet de l'état de la critique d'art en France dans les années trente; il aurait fallu pour cela nous intéresser de plus près aux travaux des historiens d'art professionnels et tenir compte, pour ne citer que cet exemple, du grand mouvement surréaliste dont les principes esthétiques ont

incontestablement favorisé un décloisonnement et une ouverture du domaine de la critique d'art à cette époque.

Si l'expressionnisme nous a paru jouer un rôle de premier plan dans la genèse de l'esthétique de Malraux, il ne saurait suffire à expliquer la démarche de l'écrivain; il ne faut pas perdre de vue les liens qui ont toujours existé entre sa pensée esthétique, son activité de romancier, ses adhésions politiques, son aventurisme, son pessimisme métaphysique. Il faut souligner enfin que l'art et une réflexion sur sa place et son pouvoir ne sont pas étrangers chez Malraux à ce mythe de l'aventurier, nourri d'une filiation imaginaire d'ordre littéraire et artistique qui aurait réuni dans un même héroïsme Rimbaud, le poète maudit, D'Annunzio, le poète chef des «arditi» de Fiume, et T.E. Lawrence, le mélancolique et mystérieux écrivain faiseur de royaumes du désert.

Jean-François SONNAY.

NOTES

¹ André Malraux, préface à Charles Maurras, *Mademoiselle Monk*, Paris, 1923, pp. 8-9.

² Cité par Jean Lacouture, *Malraux, une vie dans le siècle* (nouvelle édition revue et corrigée), Paris, 1976, p. 27.

³ Clara Malraux, *Nos vingt ans (Le Bruit de nos pas*, t. 1), Paris, 1966, p. 62.

⁴ Ibid., p. 54.

⁵ Walter Langlois, *L'Aventure indochinoise d'André Malraux*, Paris, 1967.

⁶ Clara Malraux, op. cit., p. 78.

⁷ André Malraux, *La Voie royale (Les Puissances du Désert*, t. 1), Paris, 1954; (1^{re} éd. 1930), pp. 42-43.

⁸ Respectivement dans les numéros 12, sept. 1934; 14, nov. 1934; 23, juil. 1935; et 37, sept. 1936.

⁹ Respectivement dans les numéros 1, déc. 1937; 2, printemps 1938; 3, été 1938; et 8, 1939.

¹⁰ André Malraux, «Sur l'héritage culturel»... *passim*.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ *Labyrinthe*, N° 5, 15 févr. 1945, pp. 1-2.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ André Malraux, «L'homme et la culture artistique», in *Les Conférences de l'Unesco*, Paris, 1947, p. 77.

¹⁷ Michel Tapié de Celeyran, «Fautrier paints a picture», in *Art News*, décembre 1955, pp. 30-33 et 63.

¹⁸ Jean Lacouture, op. cit., p. 332.

¹⁹ Elie Faure, *L'Esprit des formes (Histoire de l'art*, t. 5), Paris, 1927.

²⁰ Ibid., introduction, p. II.

²¹ Henri Focillon, Introduction à l'Exposition des *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Palais National des Arts, Paris, 1937, p. XIII.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Georges Salles, *Le Regard (La collection — le musée — la fouille — une journée — l'école)*, Paris, 1939.

²⁶ Christian Zervos, *L'Art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIII^e siècle*, Paris, 1936, p. 12.

²⁷ André Malraux, *Le Musée imaginaire (Essais de Psychologie de l'art*, t. 1), Genève, 1947, p. 123.

²⁸ Christian Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, 1938, p. 19.

²⁹ André Chastel, «Le pouvoir des images», in *Cahiers du Sud*, N° 275, t. 24, 1946, pp. 144-145.

³⁰ René Huyghe, «L'art et la civilisation moderne», in *Bulletin de l'Institut national genevois*, t. 52, fasc. 2, 1947, p. 82.

³¹ Ibid., p. 104.

³² André Malraux, *Le Musée imaginaire*, p. 59.

³³ André Chamson, *Dans l'univers des chefs-d'œuvre*, avec 32 photographies de Pierre Devinoy, Paris, 1946, *passim*.

³⁴ Ibid.

³⁵ Hans Prinzhorn, *Bildnerei des Geisteskranken, ein Beitrag zur Psychologie und psychopathologie der Gestaltung*. 2^e éd. Berlin, 1923; (1^{re} éd. 1921).

³⁶ Sur cette question, on pourra consulter la thèse de Horst Hina, *Nietzsche und Marx bei Malraux*, Tübingen, 1970.

³⁷ Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident, esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, 2 vol. trad. par M. Tazerout d'après l'éd. allemande de 1927, Paris, 1948, t. 1, p. 164.

³⁸ Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», in *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, 1936, pp. 40-66 en abrégé, texte complet in W. Benjamin, *Schriften*, t. 1, pp. 366-405. Texte français in W. Benjamin, *L'Homme, le Langage, la Culture*, Paris, 1974, p. 142.

J.-F. S.

