



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 18, n° 2, Février 2017
Malraux, en somme & dans le détail
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.10075>

Malraux à l'essai : comment peut-on (encore) lire les *Écrits sur l'art* ?

Jean-Louis Jeannelle



Dominique Vaugois, [*Malraux à contretemps : l'art à l'épreuve de l'essai*](#), Paris : Jean-Michel Place, 2016, 352 p., EAN 9782858939817.



Pour citer cet article

Jean-Louis Jeannelle, « Malraux à l'essai : comment peut-on (encore) lire les *Écrits sur l'art* ? », Acta fabula, vol. 18, n° 2, « Malraux, en somme & dans le détail », Février 2017, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10075.php>, article mis en ligne le 09 Janvier 2017, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10075

Malraux à l'essai : comment peut-on (encore) lire les *Écrits sur l'art* ?

Jean-Louis Jeannelle

En 1946, Malraux déclarait dans un célèbre discours prononcé à l'Unesco : « Il y a des artistes américains mais il n'y a pas d'art américain », formule à l'emporte-pièce dont Duthuit s'est gaussé dans son *Musée inimaginable* (1956) et où l'on reconnaît (ou plutôt où l'on croit reconnaître) le style piquant mais superficiel propre à l'auteur des *Voix du silence* et de *La Métamorphose des dieux* — de même Philippe Dagen a-t-il relevé dans son compte rendu des *Écrits sur l'art* en Pléiade (« André Malraux, acrobate de l'esthétique », *Le Monde des livres*, 24 décembre 2004) l'une de ces affirmations péremptoires dont l'écrivain-ministre avait le secret : « Et il y aura des peintres protestants, il n'y aura pas de peinture protestante. » Il suffit néanmoins à Dominique Vaugois de rapprocher le passage incriminé de ce « propos sur la critique » de Thibaudet : « Avant le xix^e siècle, il y a des critiques. Bayle, Fréron et Voltaire, Chapelain et d'Aubignac, Denys d'Halicarnasse et Quintilien sont des critiques. Mais il n'y a pas de critique¹ » pour que soudain, le paradoxe n'en soit plus un, et qu'il se transforme en une figure de rhétorique, dont chacun saisit parfaitement la portée (voir p. 220, note 87). Pour quelle raison le brio malrucien est-il alors source de tant de sarcasmes ? C'est que chez lui, une formule ne s'inscrit jamais à l'intérieur d'une argumentation développée qui permettait d'en réduire le caractère provocant. Loin d'être une simple figure, elle est véritable un mode de pensée, que l'on accepte de suivre ou qui heurte par son arbitraire.

Il n'y a là qu'un rapide exemple de la stratégie argumentative à laquelle recourt D. Vaugois dans *Malraux à contretemps*² : non pas répondre à chacune des critiques qui ont pu être formulées à l'encontre de la pensée malrucienne de l'art — celles-ci sont si nombreuses qu'une telle entreprise serait fatalement vouée à l'échec et supposerait qu'il soit possible de tirer des *Voix du silence* et de *La Métamorphose des dieux* une théorie suffisamment cohérente pour leur être efficacement opposée, ce

¹ Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007, p. 1205.

² L'ouvrage constituait l'inédit, intitulé *Malraux à l'essai : comment peut-on encore lire les « Écrits sur l'art » ?*, d'un dossier d'H.D.R., « Le discours des écrivains sur les arts plastiques au xxe siècle : constitution d'un objet intellectuel », soutenu en 2015 à la Sorbonne.

qui, nous y reviendrons, est loin d'être le cas —, mais déplacer le regard d'ordinaire posé sur ces textes et déconstruire un par un les malentendus qui en gênent l'accès afin d'en renouveler la lecture. Pour cela, il s'agit de partir du cœur même des *Écrits sur l'art*, à savoir l'autorité dont ces textes font preuve et la valeur que nous pouvons reconnaître à une telle autorité. Malraux, note D. Vaugeois, est l'un des rares écrivains à ne pas avoir considéré comme secondaire ce qui dans son œuvre échappait aux genres canoniques (roman, poésie et théâtre), au point que ses essais sur l'art occupent deux des cinq tomes dans la « Bibliothèque de la Pléiade », formant ainsi ce vaste réseau à la fois textuel et conceptuel du Musée imaginaire dans lequel tout le reste de sa production, en particulier mémoriale, se trouve à son tour pris. Ce point est essentiel. Là où la plupart des malruiciens se sont attachés à reconstruire la pensée de l'écrivain et à en présenter une synthèse probante, D. Vaugeois entend ressaisir les *Écrits sur l'art* au point même où se noue le malentendu dont ces textes font l'objet — malentendu qu'en grande partie, nous le verrons, ces textes suscitent eux-mêmes et qu'ils entretiennent —, et qui n'est autre que la *posture d'autorité* très particulière qu'y adopte Malraux.

Toutefois *Malraux à contretemps* ne nous arrive-t-il pas trop tard ? En dépit de l'extraordinaire écho suscité par la publication des deux tomes des *Écrits sur l'art* en 2004, il ne semble plus y avoir de communication possible entre les spécialistes de l'œuvre malrucienne désireux de redresser les torts qui lui ont été faits et tous ceux — à commencer, bien entendu, par les historiens de l'art — qui ne cessent de croiser sur leur chemin l'auteur du *Musée imaginaire* mais s'irritent des approximations qui y abondent, de l'opacité de sa pensée, de son style sentencieux (fait d'analogies incontrôlables), ou encore de sa « religion de l'art » et de son humanisme poussiéreux. De ce point de vue, la position quelque peu latérale de D. Vaugeois s'avère stratégique. C'est en effet à l'analyse d'un massif textuel soulevant des enjeux similaires, *Henri Matisse, roman* d'Aragon, que celle-ci avait consacré sa thèse — thèse qu'elle a ensuite prolongée par une série de travaux consacrés au genre des écrits sur l'art, à la question de la valeur et aux rapports entre les écrivains et les spécialistes³. Si *Henri Matisse, roman* était totalement délaissé avant que D. Vaugeois s'en empare pour lui conférer la place qui lui revenait au sein de l'œuvre aragonienne, les *Écrits sur l'art* malruiciens sont, à l'inverse, très largement commentés, bien que de manière souvent contradictoire. Dans un cas comme dans l'autre, D. Vaugeois s'attache au « discours des écrivains sur les arts plastiques au xx^e siècle » et c'est cette hauteur de vue théorique qui fait

³ Dominique Vaugeois, *L'Épreuve du livre : Henri Matisse, roman d'Aragon*, Presses universitaires du Septentrion, 2002 ; « L'Écrit sur l'art : un genre littéraire ? », *Figures de l'art*, n° 9, Publications de l'université de Pau, 2005 ; « La Valeur », *Revue des sciences humaines*, n° 283, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006 ; *L'Écrivain et le spécialiste : écrire sur les arts plastiques au xixe et au xxe siècles*, co-dir. Ivanne Rialland, Classiques Garnier, 2010.

de *Malraux à contretemps* l'un des essais consacrés à cet écrivain les plus novateurs et les plus enthousiasmants de ces dernières années.



L'œuvre de l'essayiste y est envisagée selon deux perspectives. En premier lieu, il s'agit d'un travail sur la réception foisonnante des *Écrits sur l'art*, dont D. Vaugeois couvre avec une maîtrise infaillible tout le spectre, dissipant au passage quantité de malentendus, de G. Duthuit à Georges Didi-Huberman en passant par Gombrich, Merleau-Ponty, ou Bourdieu, et s'efforçant de déconstruire l'image souvent véhiculée d'un Malraux en grand prêtre du culte de l'art, dont les concepts arboreraient tous une majuscule. Toute la première partie de l'ouvrage, « Fantômes et profils : les figures du malentendu », prolonge ainsi un travail de désamorçage des clichés ou autres équivoques sur Malraux amorcé par Claude Pillet dans son essai sur *Le Miroir des limbes : Le Sens ou la mort* (Peter Lang, 2010). Pour D. Vaugeois comme pour C. Pillet, la biographie de Malraux court-circuite sans cesse la réception de son œuvre et contraint à un travail préalable de mise en perspective historique. Ce choix surprendra peut-être le lecteur : pourquoi revenir sur des lectures manifestement biaisées ? Les rappeler ainsi longuement ne risque-t-il pas ainsi de leur redonner une actualité et d'en valider la force contestatrice ? Notons tout d'abord que D. Vaugeois prend très au sérieux les interprétations qui ont été faites des *Écrits sur l'art* et distingue clairement les critiques fondées de l'écume polémique. Faisant preuve d'une maîtrise impressionnante, elle couvre l'ensemble des lectures foisonnantes, mais écarte tout risque de confusion en tirant une typologie cohérente des différentes images-écrans contre lesquelles la réflexion n'a jusqu'ici cessé de buter. En effet, parmi les préventions conduisant théoriciens ou spécialistes de l'art à ne voir dans Malraux que la confirmation de leurs préjugés à l'encontre de l'écrivain-ministre, il est une série parfaitement identifiée de figures repoussoirs. On connaissait déjà le Malraux pilleur ou le mythomane du *Miroir des limbes*. D. Vaugeois examine ici Malraux « éternel épigone », mais également l'« éclectique esthète », le grand prêtre ou « ministre de l'Intemporel », le « facteur Cheval », ou encore le « célibataire de l'art ». Certaines de ces figures se sont avérées particulièrement néfastes pour sa réputation. Ainsi de Malraux compilateur : Mâle, Focillon, Wölfflin, Benjamin..., c'est à celui que Malraux aura le plus souvent et le plus discrètement pillé. Il est vrai qu'à lire *l'Histoire de l'art* de Faure, force est de constater avec D. Vaugeois que Malraux n'a inventé « ni la technique du montage visuel et des cadrages de fragments, ni cette vision panhistorique et universelle mise soudain au premier plan de la réflexion occidentale sur l'art, pas plus que cette écriture jubilatoire des correspondance »

(p. 35). Les œuvres élues par les deux auteurs coïncident pour l'essentiel. Néanmoins, de tels rapprochements ne disent rien de l'essentiel et cachent que Faure visait, derrière la multiplicité des formes figurées, une sorte d'unité, là où les formes ne sont aucunement un principe supérieur chez Malraux, pour qui l'antagonisme entre l'œuvre et le monde a un sens existentiel et métaphysique. À la figure du suiveur, D. Vaugeois substitue donc l'idée, beaucoup plus équilibrée, d'un « trajet mental dont le point de départ est commun » (p. 39).

L'analyse s'avère particulièrement brillante lorsqu'il est question de répondre aux commentaires acerbes de Bourdieu. Dans *La Distinction* (1979), ce dernier faisait de Malraux le représentant parfait de l'héritier, dont l'arrogante assurance s'enracinerait dans un habitus bourgeois — cela alors même que l'écrivain fait bien plutôt figure d'*outsider*. À l'éclectisme forcé d'un Camus dont la culture fut acquise au hasard des rencontres et des lectures, Bourdieu opposait l'« éclectisme actif » d'un « esthète » comme Malraux (le terme d'esthète constituant une véritable pierre d'achoppement de toute la réflexion sur la pensée malrucienne de l'art), cherchant « dans le mélange des genres et la subversion des hiérarchies une occasion de manifester la toute puissance de leur disposition esthétique⁴ », et dénonçait au passage son « bric-à-brac métaphysique à la Spengler », ses « emprunts hâtifs », ses « platitudes rhétoriquement exaltées », ou ses « litanies purement incantatoires de noms exotiques ». Le point crucial d'une telle analyse tient à ce que d'épistémologique, la critique y devient éthique — c'est là une constante des lectures à charge de son œuvre — et vise chez Malraux une posture à la fois sociale et morale. Comme le montre parfaitement D. Vaugeois, l'analyse de Bourdieu est beaucoup plus subtile que ne pourrait le faire croire son erreur biographique sur les origines de l'écrivain. En témoigne notamment sa comparaison (à la même page) parfaitement juste avec le Facteur Cheval : Bourdieu dénie très justement à Malraux un « amour du travail pour le travail » caractéristique des petits-bourgeois ou des classes populaires (autrement dit des dominés et des hommes de l'acquis). Sa lecture n'en révèle pas moins que l'image de l'écrivain-ministre du Général de Gaulle fausse l'idée que l'on se fait de son parcours et interfère inévitablement avec l'analyse même de ses œuvres⁵.

Mais le dialogue critique le plus fructueux s'établit avec G. Didi-Huberman, dont les travaux, comme ceux de Jean-Marie Schaeffer pour l'esthétique et de Derek en qui concerne la théorie malrucienne de l'art, constituent une référence théorique cruciale pour D. Vaugeois. Manifestement, la pensée de G. Didi-Huberman avait beaucoup compté pour elle et la parution, en 2013, de *L'Album de l'art à l'époque du*

⁴ Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 379.

⁵ Sur cette question, voir *Signés Malraux : André Malraux et la question biographique*, dir. Martine Boyer-Weinmann et Jean-Louis Jeannelle, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015.

« *Musée imaginaire* » (Hazan) a provoqué un choc : tout chez G. Didi-Huberman appelait jusqu'alors la notion de métamorphose et faisait de Malraux la pièce manquante d'un puzzle dont les éléments les plus connus se nommaient Benjamin, Einstein, Warburg, ou Bataille. Or *L'Album de l'art* a rendu par sa lecture violemment à charge de Malraux une telle interprétation beaucoup plus difficile. D. Vaugeois montre toutefois de manière convaincante que G. Didi-Huberman n'a pas su lire les *Écrits sur l'art*, qu'il caricature. Avec habileté, elle confronte ainsi *Devant le temps* (2000) au troisième chapitre du *Musée imaginaire* (p. 18-19) et souligne que les différents concepts mobilisés par G. Didi-Huberman (le montage, l'album, la réversibilité du temps...), étaient déjà mis en œuvre par l'essayiste — la reconnaissance anachronique de Pollock dans une zone de peinture rouge criblée de taches erratiques dans la fresque de *La Madone des Ombres* de Fra Angelico est ainsi rapproché des *Voix du silence* où Malraux montre que nous « ne retrouvons que ce que nous comprenons » : « Et ce n'est pas la recherche des sources qui a fait comprendre l'art du Greco, c'est l'art moderne. [...] Le destin de Phidias est entre les mains de Michel-Ange qui n'a jamais vu ses statues » (*Œuvres complètes*, t. IV, p. 263). Certes, G. Didi-Huberman est en partie conscient du fait que Malraux avait mesuré le « pouvoir décillant de l'anachronisme » et fait toute sa part à l'« épreuve de la survivance » (p. 20). Mais à partir du moment où l'écrivain est devenu membre du R.P.F. et ministre de la culture, toutes les intuitions qui étaient les siennes se voient systématiquement retournées contre lui. Comme la critique par Bourdieu de « l'esprit de sérieux » attribué à Malraux, l'analyse de G. Didi-Huberman dans *L'Album de l'art* est tout entière sous-tendue par un moralisme étouffant, qui éclate lorsque le théoricien oppose le « trésor de souffrances » du chiffonnier benjaminien à « l'héroïsme des titans » défendu par le représentant de la culture officielle. Tous les reproches attendus du pouvoir d'État sont adressés à la pensée de l'écrivain-ministre : la pompe, l'autoritarisme, l'élitisme, le colonialisme... D'une certaine manière, ce que G. Didi-Huberman ignore totalement, c'est le refus, viscéral chez Malraux, de l'instrumentalisation de la douleur à des fins idéologiques — instrumentalisation qui lui rendait insupportable la figure de « l'intellectuel engagé » parlant *urbi et orbi* mais depuis son quartier général, Saint-Germain-des-Prés, et qu'incarrait à ses yeux le couple Sartre-Beauvoir.

Tout aussi passionnantes sont les autres figures examinées par D. Vaugeois, en particulier celle de l'esthète, sorte de « célibataire de l'art » (pour reprendre la formule de J.-M. Schaeffer), là où pour Malraux, l'idée même de métamorphose implique que la notion d'« Art » se voie priver de toute position d'autorité et que la beauté soit remplacée par d'autres valeurs (ce que marque précisément le passage de la galerie au musée), ou encore la figure du « muséolâtre », attaquée en son temps par Duthuit et de manière plus subtile par Merleau-Ponty dans son commentaire de la *Psychologie de l'art* en 1947. Faute de pouvoir les passer en

revue, notons que ceux qui prennent pour cible *Les Voix du silence* et *La Métamorphose des dieux* ont avant tout pour intention de valoriser un « *ethos* du discours sur l'art » et une « éthique de la connaissance » dont les écrits de Malraux seraient en quelque sorte l'envers manifeste, mais qu'une telle opération critique n'est possible qu'au prix d'une véritable méconnaissance de ses textes, rarement lus pour eux-mêmes, si ce n'est pas les malruiciens, accusés quant à eux de se cantonner à l'apologie du grand homme.



De ce parcours à travers la réception des *Écrits sur l'art*, D. Vaugeois tire le constat qu'en dépit du prestige entourant ce massif aujourd'hui pléiadisé, Malraux apparaît comme un auteur étrangement sous-employé à un moment où sont devenues centrales les questions de l'anachronisme ou du discontinu, et en théorie littéraire celle de la réversibilité (comme chez Pierre Bayard, dont D. Vaugeois révèle ce que *Le Plagiat par anticipation* doit, consciemment ou non, à Malraux en détournant à son tour des passages de cet essai paru en 2009 pour y faire entendre la voix de l'écrivain). La solution consiste-t-elle dès lors à restituer sous une forme plus cohérente et plus accessible la pensée malrucienne de l'art ? D. Vaugeois aborde cette question épistémologique en prenant pour appui la synthèse proposée par Derek Allan en 2009 dans *Art and the Human Adventure*⁶ dont elle commente à la fois la méthodologie et les conclusions. Afin de mesurer le degré de sérieux du discours malrucien, D. Vaugeois s'attache à son interprétation de l'art du Gandhara, vivement critiqué en son temps par Duthuit (selon qui Malraux avait surestimé l'importance de cet art gréco-bouddhique du Gandhara au détriment des autres arts hindous en y voyant faussement l'influence conquérante de l'art hellénistique dans l'art hindou). Là encore, la critique historique visait l'eurocentrisme (réel ou supposé) de l'auteur des *Métamorphoses d'Apollon*. De récentes études confirment pourtant les intuitions de l'essayiste (voir *Malraux à contretemps*, p. 77 et 79). Ainsi que D. Allan l'avait montré, les controverses soulevées par l'œuvre de Malraux portent moins sur des faits précis que sur les interprétations que Malraux livre des œuvres, souvent tronquées ou caricaturées. Deux solutions s'offrent dès lors : rectifier ou contourner. Rectifier, c'est ce à quoi s'emploie précisément D. Allan en proposant une définition cohérente de l'art comme « réponse à une réalité métaphysique, à un sentiment primordial d'arbitraire et de contingence » (*Art and the Human Adventure*, p. 82). Reste que la plupart des notions avancées par Malraux s'avèrent relativement polysémiques — la métamorphose en est le meilleur exemple (voir

⁶ Derek Allan, *Art and the Human Adventure : André Malraux's Theory of Art*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

p. 95), au point qu'il est plus rigoureux de parler, chez Malraux, d'« effets de théorie », ainsi que Bernard Vouilloux le fait des écrits sur l'art des Goncourt. Aussi informée soit-elle, l'approche de D. Allan ignore, en s'en tenant aux idées, « la *nature du discours* par lequel le lecteur prend connaissance de la pensée de Malraux » (p. 100), ainsi que l'écrit D. Vaugeois. Contourner, à l'inverse, conduit à assimiler les *Écrits sur l'art* à un vaste « roman de l'art » dont l'efficacité tiendrait à la « contagion » qu'induit l'effet poétique. Cet appel au roman permet aussi bien de dévaloriser (en privant les *Écrits sur l'art* de toute portée épistémologique, autrement dit de tout sérieux) que de justifier, comme chez Jean-Yves Tadié qui y voit l'unicité de l'œuvre malrucienne — Malraux lui-même, écrit-il dans sa préface aux deux volumes en Pléiade, situait ses *Écrits* dans le domaine du romanesque, « au plus haut sens du mot "romanesque", disons un domaine de légendaire, un domaine de destin » (voir p. 111). Ce sont néanmoins les catégories génériques employées qui se brouillent ainsi, rendant encore plus délicate la question de savoir comment situer ces œuvres. Suffit-il de les placer dans la continuité de la tradition initiée par Diderot, Baudelaire ou Valéry ? La solution ne semble pas tout à fait satisfaisante, Malraux ne répondant en réalité qu'imparfaitement au modèle de l'écrivain d'art.

En effet, D. Vaugeois le montre parfaitement, l'œuvre malrucienne n'emprunte pas aux principaux modèles du genre de l'essai, souvent convoqué dans son cas, mais jamais de manière suffisamment poussée. Le plus étonnant tient à ce que les *Écrits sur l'art* frôlent plusieurs de ces modèles. Ainsi le concept d'« essai-martyr », que Sartre tira en 1943 de sa lecture de Bataille (p. 133), aurait-il pu lui être appliqué, de même que celui de « lyrisme idéologique » repéré par Benda chez Barrès, Péguy, Gide ou d'autres (p. 137). Ce ne fut toutefois pas le cas et Malraux, qui est sans aucun doute un « homme d'essai » (133), n'a pour le moment servi de repère dans aucun des travaux consacrés à ce « quatrième » grand genre, en concurrence avec l'autobiographie. Sa pratique de l'essai a beau avoir été presque aussi importante par son ampleur que celle d'un Valéry ou même d'un Sartre, plus quoi qu'il en soit que celle de Breton ou de Gracq, ses textes n'ont pas servi de jalons. Il y a là un mystère, étant donné que sa pratique du genre s'est bien déployée, comme chez la plupart de ses confrères, en concurrence avec les discours savants, ainsi que lui-même l'écrivait en 1931 au sujet de son projet d'une *Psychologie de l'art*, décrite comme « un essai (une sorte de machin qui voudrait être à l'esthétique, histoire de l'art, etc., ce qu'est *M. Teste* à la philosophie⁷) ». En se situant à l'écart de ces disciplines, Malraux s'est voué à une forme d'indistinction générique qui a certainement brouillé l'image que l'on s'est faite de lui, mais qui explique aussi que l'on ne puisse se contenter — aussi bien intentionnée une telle démarche

⁷ André Malraux, *Lettres choisies (1920-1976)*, éd. François de Saint-Cheron, Paris, Gallimard, 2012, p. 87.

soit-elle — de réduire ses *Écrits* à une doctrine. Le Musée imaginaire met irrémédiablement en question toute pensée de l'art et ne peut donc être à son tour reformulé en une théorie.



À quoi tient alors le fait qu'au-delà de la question du genre, nous ayons du mal à préciser la nature de ces textes ? D. Vaugeois insiste, je le rappelais initialement, sur ce que la plupart des synthèses consacrées aux *Écrits sur l'art* ont d'insatisfaisant. La pensée de Malraux ne se résume pas. C'est ici qu'apparaît le sens du dialogue fécond noué avec D. Allan. Aux yeux de D. Vaugeois, le malentendu soulevé par Malraux est consubstantiel à l'écriture même des *Voix du silence* et de *La Métamorphose des dieux*, à leur statut générique ambivalent (ni histoire de l'art, ni roman) et *in fine*, à la position même de leur énonciateur. On comprend dès lors qu'il ne s'agisse pas pour elle de « prouver la valeur de Malraux en tant qu'historien de l'art ou que philosophe, mais bien de rendre ce projet-monstre au contexte intellectuel qui le porte » (p. 14) en identifiant ce qui en constitue le point central, à savoir moins la question de son style, que celui-ci soit jugé fascinant ou au contraire lourdement sentencieux, que celle du lieu d'où parle l'auteur de ces *Écrits sur l'art*, autrement dit de la force d'autorité qu'il met en scène, et qui lui est reconnue en retour. Là se noue le principal enjeu soulevé par les œuvres de Malraux.

Dès lors, pour les détracteurs de l'écrivain aussi bien que pour ses défenseurs, la véritable question est bien de savoir : « qui parle ? de quoi parle-t-il ? et pour qui valent telle ou telle assertion ? » (p. 196). C'est ici que l'analyse conduite par D. Vaugeois se fait la plus novatrice et la plus incisive. En déplaçant notre attention du propos tenu par Malraux à sa situation d'énonciation, celle-ci révèle que de Duthuit jusqu'à G. Didi-Huberman, les contempteurs de Malraux se heurtent avant tout à cette « autorité esthétique » que l'écrivain prétend fonder sur une autorité du sentiment et du goût (p. 197). Il est vrai qu'une telle situation d'asymétrie est en quelque sorte présupposée par le genre de l'essai, dont la nature est d'être un discours de savoir (quelle que soit la nature de ce savoir). Dans le cas de Malraux pourtant, ce discours est perçu comme excessivement « autoritaire » et de ce fait « peinant à faire autorité » (p. 198). Le problème se cristallise tout particulièrement dans le recours fréquent au pronom personnel « nous », comme dans cette formule épinglée par Ph. Dagen dans l'article cité au début : « Nous savons aujourd'hui que nul chef-d'œuvre n'a été créé à l'imitation d'un style antique » (Ph. Dagen citait une formule de *La Métamorphose des dieux*, chapitre I de *L'Irréel*, voir *Œuvres complètes*, t. V, p. 378). Dans ce que les thuriféraires entendent comme un nous de modestie,

les adversaires perçoivent un insupportable nous de majesté. La démarche de D. Vaugeois consiste alors à montrer que derrière ce « nous » existe bien un « je », mais que celui-ci ne se réduit ni au je de l'écrivain ministre de la culture, ni à une entité s'adressant *ex cathedra* à ses lecteurs : chez Malraux, en effet, le « collectif n'est pas un masque, il est la forme même par laquelle s'écrivent le "je" dans son historicité et le principe même du "Musée imaginaire" comme *nouvelle ontologie de l'art* » (p. 206). De fait, ce que vise ce « nous » n'est peut-être rien d'autre que cette communauté d'amateurs dont parlait Malraux, ces hommes et ces femmes « pour qui l'art existe » mais dont l'identité ou les limites restent indéfinies car emportées elles aussi par le mouvement de la métamorphose. Le propre de ce « nous » est d'échapper à la fois aux deux modèles antithétiques de la critique personnelle et du discours savant : s'ouvre ici une voie intermédiaire, celle d'une sensibilité culturelle commune, dont la limite d'acceptabilité serait due à une certitude collective qui a renoncé aux appuis de l'universel⁸.

Les pages de cet ultime chapitre, « Nous, André Malraux », renouvellent véritablement la lecture que l'on peut faire des *Écrits sur l'art* et invitent à y déceler une forme de « subjectivité plurielle », échappant à tout ancrage sociologique — une subjectivité qui tient chez Malraux aussi bien à son expérience de l'art durant l'adolescence qu'à un goût collectif partagé en grande partie avec sa génération, mais dont l'écrivain n'ignore pas qu'il est inévitablement voué à la métamorphose. La communauté de « ceux pour qui l'art compte » reste introuvable mais elle est continuellement postulée par Malraux. À ce titre, elle est bien le véritable et peut-être même l'unique objet de la réflexion des *Écrits sur l'art*, dont le but n'est autre que d'éclairer « notre relation avec l'héritage de l'art mondial — en face duquel l'homme se trouve pour la première fois⁹ ».

⁸ Une passionnante analyse de « Nous » et « Notre », complémentaire de celle de Dominique Vaugeois, a été développée par Jean-Pierre Zarader dans le *Dictionnaire André Malraux* dirigé par Jean-Claude Larrat (Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 804-807) : « Le "nous" malrucien n'est donc pas une figure de style, un pronom qui renverrait au "je" de l'auteur. Il est la reprise du nous hégélien, et plus proche d'un concept philosophique que d'une donnée anthropologique, sociologique ou *a fortiori* psychologique. [...] Le nous malrucien est donc souvent *inaugural*, puisque nous sommes la première civilisation à recueillir ainsi les œuvres du monde entier, que notre monde de l'art, qui n'est pas seulement le monde de notre art, est porteur de la "promesse d'un langage universel" et que notre art est le premier à se concevoir en tant qu'art, sans être *originnaire* puisqu'il naît précisément de cet arrachement aux appartenances d'origine, qu'il serait vain de vouloir retrouver. » (*Ibid.*, p. 805-806).

⁹ André Malraux, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 1376.

PLAN

AUTEUR

Jean-Louis Jeannelle

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : jeannelle@fabula.org