



# De la Fin de l'art au Musée Imaginaire : Malraux lecteur de Hegel<sup>1</sup>

Eva Voldřichová Beránková  
Université Charles, Prague

## FROM THE END OF ART TO THE IMAGINARY MUSEUM: MALRAUX READER OF HEGEL

The article summarizes the major topoi of Hegelianism that Malraux adopts in his texts on art (*The Voices of Silence*, *The Imaginary Museum* and *The Metamorphosis of the Gods*), before focusing, in particular, on Malraux's interpretation of the end of art and on the links that the latter has with his own concept of the imaginary museum. According to some of Hegel's exegetes (Bernard Bosanquet, Martin Heidegger, Jean-Luc Nancy, Thierry de Duve, but also Theodor Adorno, Arthur Danto, Joseph Kosuth, Rainer Rochlitz or Jan Patočka), the end of traditional art paves the way for its retrospective conceptualization, its reconfiguration in the public space, as well as for very exciting debates on the nature of contemporary art, post-religious, post-national, post-historical in a way. The article illustrates the original place that Malraux occupies within this "positive" and creative interpretation of the end of art.

### KEYWORDS:

End of Art; Imaginary Museum; G. W. F. Hegel; A. Malraux; Philosophy of Art

### MOTS-CLÉS :

Fin de l'art ; Musée Imaginaire ; G. W. F. Hegel ; A. Malraux ; philosophie de l'art

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.4>

## MALRAUX DANS LE SILLAGE DE HEGEL

Même si les renvois directs à Hegel dans l'œuvre d'André Malraux<sup>2</sup> se font beaucoup moins fréquents que ceux concernant Nietzsche, Valéry ou Baudelaire<sup>3</sup>, ses maîtres

---

1 L'article s'inscrit dans le Projet Européen du Développement Régional « Créativité et adaptabilité comme conditions du succès de l'Europe dans un monde interconnecté » (n° CZ.0 2.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734).

2 Malraux fait deux allusions à l'auteur de *La Phénoménologie de l'esprit* dans *Les Noyers de l'Altenburg*, il lui emprunte l'épigraphe des *Chênes qu'on abat*, il le cite dans ses *Écrits sur l'art* et, à la fin de sa vie, il reconnaît l'importance de la pensée hégélienne pour lui dans une interview journalistique. (Clair, Jean. « De Lazare à Rembrandt : Dialogue avec André Malraux », *L'Art vivant*, n° 54, décembre 1974/janvier 1975, p. 34-36.)

3 « Mes maîtres sont Valéry ou Nietzsche ou Baudelaire ou même Diderot. Nous ne sommes plus d'accord avec Diderot, c'est entendu, mais ce qu'il a écrit sur la peinture compte. Mais

à penser reconnus, tout porte à croire que l'écrivain français reprenait, dans ses livres sur l'art, la logique de l'*Esthétique* hégélienne et la prolongeait en quelque sorte par ses propres théories du Musée Imaginaire.

L'intuition que Malraux serait de la « progéniture<sup>4</sup> » de Hegel est apparue pour la première fois en 1968, sous la plume de François Châtelet. Par la suite, Jean-Louis Vieillard-Baron et Henri de Monvailler<sup>5</sup> ont proposé des lectures croisées d'un certain nombre de passages tirés de l'*Esthétique* de Hegel, d'une part, et des écrits sur l'art de Malraux, de l'autre. Le philosophe Jean-Pierre Zarader, lui, n'a, certes, jamais travaillé sur l'*Esthétique*, mais il a lancé, en 1996, l'hypothèse selon laquelle « toute la philosophie malrucienne de l'art pourrait être lue [...] comme une reprise de la *Phénoménologie de l'esprit*<sup>6</sup> ».

Le présent article résume tout d'abord les grands topoï de l'hégélianisme que Malraux adopte dans ses textes consacrés à l'art (*Les Voix du silence*, *Le Musée imaginaire* et *La Métamorphose des dieux*), avant de se focaliser, plus particulièrement, sur l'interprétation malrucienne de la Fin de l'art et sur les liens que cette dernière entretient avec son propre concept du Musée Imaginaire.

## LA NATURE DU BEAU ET L'IMITATION SELON HEGEL ET MALRAUX

Les théories des deux penseurs présentent de nombreuses similitudes, y compris dans leurs intuitions de base. En effet, à la différence de Kant et de bien d'autres philosophes, Hegel et Malraux ne considèrent pas la nature comme belle ou, du moins, ils la perçoivent comme imparfaite et très inférieure à la beauté artistique. C'est le concept, l'intention et la liberté qui fondent, selon eux, une beauté véritable. La création artistique s'avère ainsi l'une des voies pour animer et spiritualiser la nature, inerte et répétitive en soi. En la marquant du sceau de sa liberté créatrice, l'artiste métamorphose la nature et la reconfigure pour en dégager une sorte d'esprit au stade embryonnaire. Henri de Monvailler résume le principe ainsi :

Pour Hegel [...] le beau a une fonction qu'on pourra dire *aléthique* : il est l'un des modes de manifestation de la vérité — manifestation qui passe encore par un

---

ce ne sont en aucune façon les grands esthéticiens ou même, pour prendre des gens dont j'estime l'œuvre, des savants comme Émile Mâle ou Focillon. Nous n'avons pas le même objet. » (Stéphane, Roger. *André Malraux, entretiens et précisions*. Paris : Gallimard, 1984, p. 102.)

4 « Cette *Esthétique* est, sans doute, la première œuvre, dans l'histoire de la culture occidentale, à conjoindre une réflexion sur l'activité artistique dans sa relation avec l'œuvre historique de l'homme en général, une définition du concept de beauté dans ses manifestations diverses et une histoire générale de l'art. [...] Jamais on n'était allé aussi profond dans la compréhension que les diverses sociétés se sont donnée de leurs productions artistiques. De cette profondeur, Élie Faure et André Malraux sont la progéniture. » (Châtelet, François. *Hegel*. Paris : Seuil, 1993 [1968], p. 155-156.)

5 Voir la bibliographie finale.

6 Zarader, Jean-Pierre. *Malraux, ou, La Pensée de l'art : une approche philosophique*. Paris : Ellipses, 1998 [1996], p. 57.





support sensible, certes, donc nécessairement imparfaite, mais manifestation quand même. Le monde de l'art nous livre, en effet, une réalité transfigurée et animée par l'esprit, une réalité donc *plus vraie que nature*, si l'on veut bien entendre cette expression au sens propre<sup>7</sup>.

Malraux exprime une idée similaire, à savoir celle d'une supériorité de la beauté artistique sur la beauté « naturelle », dans ce passage consacré à la peinture :

La comparaison d'un tableau de Vermeer, de Chardin, de Corot avec ce qu'il représente — sa transposition dans le réel — est instructive. Imaginons la *Pourvoyeuse*, devenue tableau vivant. Le pot, le pain, dès que notre imagination les oppose à ceux du tableau, prennent un extrême relief, le couloir s'enfonce dans la profondeur, la fille du fond perd son abstraction : pour conserver la couleur du seau et de la fontaine, il nous faut imaginer la brume blonde de l'été. Que nous habillions la pourvoyeuse elle-même de telle ou telle étoffe (les célèbres « matières » de Chardin, même quand il peint des fruits, sont des matières picturales), elle appartient aussitôt au musée Grévin : comme en face de tous les chefs-d'œuvre de Chardin, les choses en devenant réelles, vont se *désaccorder*. Il choisit le pichet et non l'aiguière, le baquet et non la coupe, chez lui, le zeste ne devient pas volute ; mais l'objet humble et la plus grande simplicité permettent la plus grande présence de l'artiste<sup>8</sup>.

Les deux penseurs rejettent aussi l'idée de l'imitation et celle d'une quelconque « utilité » de l'art. Dans *La Métamorphose des dieux*, Malraux pose cette condition indispensable à la création au sens moderne du terme :

L'imitation (depuis le contour des ombres pour Platon jusqu'aux graffiti et aux bonshommes pour Taine) ne posait aucune question. Comme l'utilité, elle allait de soi. Les hommes ont longtemps jugé qu'inventer un pot était plus complexe et plus difficile que tracer une silhouette d'aurochs ou sculpter maladroitement une figurine. Pour que l'énigme de l'art se dégage, il faut que l'illusion- logique de l'imitation disparaisse<sup>9</sup>.

Cette réflexion reprend dans une large mesure celle de Hegel qui, lui aussi, illustre l'échec fatal de tout programme d'imitation :

Il est vrai qu'on trouve des exemples d'imitation qui procurent une illusion parfaite. Les grappes de raisin peintes par Zeuxis sont citées depuis l'antiquité comme le triomphe de l'art et, en même temps, comme le triomphe du principe

7 Monvailler, Henri de. *Le Musée Imaginaire de Malraux et Hegel. Essai de lecture croisée*. Paris : L'Harmattan, 2011, p. 50.

8 Malraux, André. *La Métamorphose des dieux*. In *Œuvres complètes V*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 775.

9 Malraux, André. *Les Voix du Silence*. In *Œuvres complètes IV*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 512.

de l'imitation de la nature, car des colombes vivantes seraient allées les becqueter. Nous pouvons ajouter à cet exemple antique l'exemple moderne du singe de Büttner, qui rongea un hanneton dessiné dans l'ouvrage de Rösel, *Plaisantes curiosités du monde des insectes*, mais obtint tout de même le pardon de son maître, dont il avait pourtant abîmé le bel exemplaire de la précieuse œuvre, car il avait ainsi montré l'excellence de la reproduction. Mais avec ces exemples, et d'autres du même genre, nous devrions au moins nous rappeler que, au lieu de louer des œuvres d'art en raison du fait qu'elles ont trompé même des colombes ou des singes, on ne devrait que blâmer ceux qui pensent exalter l'œuvre d'art quand ils présentent un effet si vulgaire comme sa fin ultime et suprême. Nous devons surtout dire que l'art ne pourra jamais, en se bornant à imiter la nature, entrer en compétition avec elle, et qu'en essayant de le faire, il ressemble à un vers qui rampe derrière un éléphant<sup>10</sup>.

Pour Malraux, tout comme pour Hegel, l'art ne reproduit pas un réel qui lui préexisterait ni ne sert une cause extérieure à lui. Autotélique et indépendant, il constitue une sorte d'univers spirituel autonome, un domaine où l'esprit se manifeste à travers le sensible.

## LES PÉRIODISATIONS HISTORIQUES DE L'ART

En même temps, les deux auteurs étudient l'art dans une perspective historique et contextuelle. Hegel imagine que, à tout moment de l'histoire, il y a des peuples, des nations et des civilisations dominantes, à travers lesquels l'Esprit absolu se manifeste avec le plus de fidélité pour l'époque. Ce statut de « peuple élu » qui, en Europe, aurait passé des Grecs anciens aux nations romanes pour aboutir à la modernité germanique au moment de la Réforme, ne peut malheureusement jamais être reconquis, puisque l'Histoire ne revient pas en arrière. L'art remplit ainsi une double fonction historique : c'est à travers lui que l'esprit des peuples s'achemine vers la vérité/la liberté et, en même temps, c'est en lui que se conservent les stades dépassés de cette évolution. Vestige de la phénoménalisation de l'esprit, il « participe à la lutte de l'humanité pour s'affranchir de la barbarie, [tout comme] à la mémoire de cette lutte civilisatrice<sup>11</sup>. »

L'approche de Hegel est, certes, davantage basée sur la logique et la raison d'un Esprit supérieur, tandis que Malraux utilise plutôt une terminologie existentialiste, pariant sur l'homme et sur son émancipation progressive à travers l'histoire, mais les deux penseurs en viennent à périodiser l'art en trois types esthétiques fondamentaux. Hegel distingue entre l'art symboliste (tributaire des despotismes orientaux, de l'Égypte ancienne et de la Mésopotamie), l'art classique gréco-latin et l'art roman-

10 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Tome I. Traduction de Ch. Bénard revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria. Paris : Librairie Générale Française, 1997, p. 98-99.

11 Dejardin, Bertrand. *L'Art et la raison. Éthique et esthétique chez Hegel*. Paris : L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2008, p. 188.



tique qu'il définit comme chrétien par excellence et qu'il date à partir du Moyen Âge. Les trois périodes esthétiques obéissent à une hiérarchie croissante : tandis que les pyramides et les sphinx symbolistes témoignent d'une naissance timide de l'esprit qui n'a pas encore pleinement pris conscience de lui-même, l'art classique marie avec bonheur la forme et l'idée, réalisant une sorte de perfection provisoire que le romantisme va faire éclater à nouveau, introduisant dans l'art la subjectivité moderne, l'intériorité et la souffrance. Le romantisme représente ainsi un curieux « art de la sortie de l'art<sup>12</sup> » : enfin parvenu à une représentation plus ou moins correcte, spirituelle du divin, il s'aperçoit qu'il ne peut plus l'incarner dans un matériau sensible qui le particularise, l'individualise et donc le déforme considérablement. Cette spiritualisation progressive de l'art à travers l'histoire ne peut déboucher que sur sa dissolution dans la religion, tout d'abord, et puis dans la philosophie spéculative qui représente, pour Hegel, le sommet des tentatives humaines pour saisir l'essence et la vérité du monde<sup>13</sup>.

Malraux, lui, propose une périodisation un peu différente. Le premier temps est, selon lui, le surnaturel qui va des origines de l'art jusqu'à la moitié du XV<sup>e</sup> siècle et qui se subdivise en trois étapes : le sacré oriental, la religion grecque et la foi chrétienne. D'une manière générale, la période surnaturelle correspond ainsi à la définition hégélienne de l'art comme recherche de la vérité spirituelle<sup>14</sup>. La Renaissance qui revalorise l'homme et le monde de l'ici-bas fait ensuite basculer l'esthétique dans l'irréel, ce qui se poursuit jusqu'aux années 1860. (Mettons ici de côté l'ironie malrucienne qui appelle « irréaliste<sup>15</sup> » précisément une période qui introduit la peinture figurative, la perspective, ainsi que la volonté de reproduire le plus fidèlement possible la réalité.) Et finalement, la dernière période esthétique, l'intemporelle, arrive symboliquement avec l'*Olympia*<sup>16</sup> de Manet, donc à un moment où l'art se libère à la fois de l'imaginaire

12 Ferry, Luc. *Homo æstheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris : Le Livre de Poche, 1991, p. 186.

13 « L'art symbolique cherche l'unité de l'interne et de l'externe. L'art classique la trouve. L'art romantique la dépasse et, ce faisant, ouvre le passage à la philosophie : à l'âge romantique succède l'ultime et définitif âge spirituel, l'âge philosophique. » (Croce, Benedetto. « La "fin de l'art" dans le système hégélien ». In *Essais d'esthétique*. Traduction de G. A. Tiberghien. Paris : Gallimard, 1991, p. 129.)

14 « Lorsque le temple est édifice comme lorsqu'il est sanctuaire, la sculpture et la peinture ont pour fonction d'apporter des formes de Vérité, au lieu de Vérité qu'il a pour but de créer. » (Malraux, André. *La Métamorphose des dieux*. In *Œuvres complètes V*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 22.)

15 Refusant le principe de la mimésis, Malraux explique à sa femme Madeleine : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être une femme nue, un cheval de bataille ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane couverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » (Khémiri, Moncef. *André Malraux écrivain d'art*. Manouba : Publication de la Faculté des Lettres, 2000, p. 237.)

16 Dans son exemplaire du livre, Malraux a souligné et commenté la remarque suivante de Bernard Gheerbrant : « L'*Olympia*, nouveau scandale de 1865 : la lumière devient forme. Un grand aplat de tons chauds, le corps nu est structuré par les tons froids des vêtements qui l'entourent. L'auteur n'exprime plus des passions comme Goya, une sublimation du désir comme Ingres [...], il crée une réalité plus importante que la réalité intérieure. » (Gheerbrant, Bernard. *Baudelaire critique d'art*. Paris : Club des libraires de France, 1956, p. 174.)

de vérité (qui caractérisait le surnaturel) et de l'imaginaire de fiction et d'idéalisation (tributaire de l'irréel) pour atteindre à l'autonomie et pour devenir son propre objet. C'est la révolution de l'intemporel qui ouvre les portes au cubisme, à l'art abstrait et à d'autres avant-gardes.

À première vue, il pourrait sembler que la logique malrucienne se trouve aux antipodes de celle de Hegel : tandis que, pour le philosophe allemand, l'art était censé évoluer vers une « dissolution » (*Auflösung*) ou un « dépassement spirituel » (*Aufhebung*<sup>17</sup>) au profit de la religion<sup>18</sup> et de la philosophie (d'où cette notion, plus tardive, de la « Fin de l'art »), Malraux suppose, bien au contraire, le triomphe historique d'un art de plus en plus matériel, non figuratif et dégagé des préoccupations spirituelles. Selon Henri de Monvailler, l'écrivain français s'inscrirait ainsi « dans une perspective existentielle post-nietzschéenne où l'art, loin de se dissoudre dans un processus logico-dialectique, donnerait le sens et la raison d'être ultimes de l'existence dans la mesure où il constituerait la part de l'homme qui peut résister au temps et échapper à la mort, ce qui semble être d'ailleurs à l'origine de son pouvoir d'interpellation et d'interrogation<sup>19</sup> ».

Or, à suivre les débats modernes et contemporains autour de l'*Esthétique* de Hegel, force nous est de constater que de nombreux intellectuels interprètent la « Fin de l'art », sous-entendue par le philosophe allemand, dans un sens très proche des théories de Malraux.

## INTERPRÉTATIONS « POSITIVES » DE LA FIN DE L'ART

Dès 1919, Bernard Bosanquet, l'un des premiers traducteurs anglais de l'*Esthétique*, a objecté à Benedetto Croce et à d'autres annonceurs de la mort de l'art que l'œuvre hégélienne contribue, bien au contraire, à vivifier l'art<sup>20</sup>, puisque la fameuse dissolution qui s'opère dans le romantisme représente en même temps une libération pour l'artiste. Dégagé des impératifs religieux et idéologiques, tout comme de l'obligation de traduire l'« esprit d'un peuple » (*Volksgeist*), il peut désormais s'adonner à une création individuelle, beaucoup plus expérimentale.

Martin Heidegger, lui, est allé jusqu'à affirmer que l'*Esthétique* de Hegel pose l'une des questions fondamentales pour le vingtième siècle, à savoir celle de la fonction de l'art :

17 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Tome II. Traduction de Ch. Bénard revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria. Paris : Librairie Générale Française, 1997, p. 717.

18 Ce qui aurait été accueilli par les penseurs augustinien tel Bernard Lamy, voir Šuman, Závíš. « La haine de la littérature selon Bernard Lamy », *Svět literatury / Le Monde de la littérature*, numéro thématique spécial, *Fin de l'art ? Discours, pratiques, controverses*, 2022, p. 173-189.

19 Monvailler, Henri de. *Le Musée Imaginaire de Malraux et Hegel. Essai de lecture croisée*. Paris : L'Harmattan, 2011, p. 166.

20 Bosanquet, Bernard. "Croce's Aesthetic". *Proceedings of the British Academy*. London, 1919, p. 216-279.





On ne peut guère esquiver cette parole [concernant la Fin de l'art] et tout ce qu'elle recèle, en opposant à Hegel que, depuis la dernière lecture de son *Esthétique* [...], on a vu naître maintes nouvelles œuvres d'art et tendances artistiques. Hegel n'a jamais prétendu nier cette possibilité. Ce qui reste, c'est la question de savoir si l'art est encore, ou s'il n'est plus une manière essentielle et nécessaire d'avènement de la vérité qui décide de notre *dasein historial*. Et s'il ne l'est plus, la question reste toujours de savoir pourquoi<sup>21</sup>.

Selon le philosophe Jean-Luc Nancy, la Fin de l'art signifie en fait un profond changement paradigmatique lié à la disparition progressive de la « religion esthétique », à savoir « de l'art en tant que lieu d'apparition du divin<sup>22</sup> ». C'est cette dimension noble et spirituelle que la modernité aurait effacée<sup>23</sup>. Thierry de Duve, un théoricien belge de l'art contemporain, souligne le même phénomène : « Nous vivons dans un siècle où le grand art n'est simplement pas possible, et tous les grands artistes de la modernité, même Manet, ont tissé l'étoffe de leur art de la conscience qu'il en était ainsi<sup>24</sup>. »

Bien d'autres intellectuels — dont Theodor Adorno, Arthur Danto, Joseph Kosuth, Rainer Rochlitz ou, chez nous, Jan Patočka — se sont depuis penchés sur cette question de la Fin de l'art, ce qui permet de donner raison à Heidegger lorsqu'il affirmait que la philosophie hégélienne avait le mérite de se trouver au cœur des débats modernes, voire de les susciter<sup>25</sup>.

Mais revenons à Malraux. Une fois que nous avons établi que la Fin de l'art, telle que l'*Esthétique* de Hegel la théorise, peut également être lue comme une sortie de la sphère religieuse traditionnelle et comme l'ouverture à des avant-gardes modernes, il devient possible de voir en André Malraux l'un des penseurs qui développent, d'une manière assez originale, cette hypothèse hégélienne.

En effet, le philosophe allemand a clairement affirmé :

21 Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traduction de W. Brokmeier. Paris : Gallimard, 1962, p. 91.

22 Nancy, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris : Galilée, 1994, p. 75.

23 Ce mouvement général comprenant dans sa brassée à une moindre échelle des moments partiels, p. ex. lorsque le symbolisme bascule au vitalisme. Voir Šuman, Záváš. « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancredè de Visan », dans E. Voldřichová Beránková — Š. Grauová (éds.), *Dusk and Dawn. Literature between two Centuries*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, p. 421–457.

24 Duve, Thierry de. *Résonances du readymade*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 279.

25 Dans son article du présent volume, Alain Patrick Olivier propose une triple lecture de la Fin de l'art : 1. la thèse du caractère passé de l'art, basée sur une perspective humaniste et classicisante 2. la critique de la médiocrité contemporaine (qui aurait déjà épuisé toutes les combinaisons créatives) 3. la prise de conscience de soi de l'art et des artistes, un vrai accomplissement d'art. C'est cette troisième interprétation « positive » de la Fin de l'art que nous retenons ici (voir Olivier, Alain Patrick. « Fins de l'art : la réception de Hegel dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle », *Svět literatury / Le Monde de la littérature*, numéro thématique spécial, *Fin de l'art ? Discours, pratiques, controverses*, 2022, p. 15–35) ; la même d'ailleurs que propose le symbolisme de certains textes fin-de-siècle comme le démontre Catherine Ébert-Zeminová (*ibidem*, p. 55–67).

L'art n'est plus, pour nous, le mode le plus élevé sous lequel la vérité s'impose en tant qu'existence. [...] On peut certes espérer qu'[il] pourra s'élever et se perfectionner encore. Mais il a cessé en lui-même de répondre au besoin le plus profond de l'esprit. Nous pouvons toujours trouver admirables les divinités grecques, voir que Dieu le Père, le Christ et Marie sont dignement représentés ; nous ne plions plus les genoux<sup>26</sup>.



## LA RÉPONSE MALRUCIENNE À LA FIN DE L'ART

Tout porte à croire que le concept malrucien du « Musée Imaginaire » constitue l'une des réponses possibles à ce désenchantement du monde décrit par Hegel.

Entre 1952 et 1954, Malraux compose trois albums de plusieurs centaines de photographies<sup>27</sup>, encadrées par une introduction et complétées par de brèves notices documentaires rédigées par des spécialistes. Par le moyen de la photographie, il détache les tableaux et les sculptures de leur temps, contexte, signification et usage d'origine pour en faire des œuvres autonomes, librement combinables et associables.

Selon Malraux, le musée, que cela soit un bâtiment en pierre, une collection de photographies ou un espace purement virtuel comme aujourd'hui, impose une nouvelle relation avec l'œuvre d'art en opérant une « métamorphose », à savoir en délivrant cette œuvre de sa fonction originelle : un crucifix n'invite plus à « plier les genoux » devant lui, un portrait ne représente plus une personne référentielle, une sculpture ne sert plus à soutenir un entablement ou à remplacer une colonne dans un édifice. Détachées de leur usage d'origine et rassemblées en un endroit particulier, les œuvres de tous les temps et de tous les pays entrent dans un dialogue mutuel, se confrontant et s'éclairant les unes les autres.

Or, il ne s'agit pas seulement d'une vaste entreprise inter-artiale ou d'un instrument gnoséologique que les technologies modernes de reproduction ont mis à notre disposition. Le Musée Imaginaire, tel que Malraux le conçoit, s'avère une véritable réponse à la Fin de l'art, ainsi qu'à la mortalité des civilisations :

L'âme de Sumer, des royaumes des Andes ou du golfe du Mexique, l'âme de l'Égypte antique, sont mortes à jamais. La relation d'un prêtre d'Isis à l'univers — ou même d'un fellah — et d'un sculpteur égyptien, n'est pas de l'ordre de l'intelligible : et qu'est-ce que connaître un sentiment, et plus encore une foi, que nous n'avons jamais éprouvés ? [...] Pourtant les œuvres capitales des civilisations disparues, jusqu'aux statues des Pharaons, aux statues ophidiennes des ténèbres de Sumer, aux fauves préhistoriques, toutes ces figures qui, hier encore, appartenaient *elles aussi* aux royaumes de l'oubli, sont vivantes pour nous, ou portent en elles le germe de leur résurrection. [...] À toutes les œuvres

26 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Tome I. Traduction de Ch. Bénard revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria. Paris : Librairie Générale Française, 1997, p. 168-169.

27 Merkouar, Mouna. « L'Art en images : André Malraux : l'invention du Musée Imaginaire. » *Art Press* 2, 10 février 2012.



d'art qu'il élit, le Musée Imaginaire apporte, sinon l'éternité que leur demandaient les sculpteurs de Sumer ou de Babylonie, l'immortalité que leur demandaient Phidias et Michel-Ange, du moins une énigmatique délivrance du temps. Et s'il suscite un Louvre envahi et non déserté, c'est que le vrai Musée est la présence, dans la vie, de ce qui devrait appartenir à la mort<sup>28</sup>.

Le Musée Imaginaire semble ainsi proposer une solution possible au problème de l'art dans une société désenchantée où nous ne plions plus les genoux, tout en continuant à aimer les œuvres d'art, à les collectionner et à les théoriser. Tandis que les civilisations disparues nous interpellent à travers leurs chefs-d'œuvre exposés, les artistes contemporains pratiquent une sorte d'art « post-artistique », individuel, contingent, libéré des obligations spirituelles ou idéologiques.

La Fin de l'art traditionnel a ainsi ouvert la voie à sa conceptualisation rétrospective, à sa reconfiguration dans l'espace public, ainsi qu'à des débats, très passionnants, sur la nature de l'art contemporain, post-religieux, post-national, post-historique en quelque sorte. Tout porte à croire que Hegel et Malraux pourraient rester, même à l'avenir, nos interlocuteurs privilégiés dans ce genre de discussions.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bosanquet, Bernard. "Croce's Aesthetic". *Proceedings of the British Academy*. London : Published for the British Academy by Humphray Milford, 1919, p. 216-279.
- Châtelet, François. *Hegel*. Paris : Seuil, 1993 [1968].
- Clair, Jean. « De Lazare à Rembrandt : Dialogue avec André Malraux », *L'Art vivant*, n° 54, décembre 1974 — janvier 1975, p. 34-36.
- Croce, Benedetto. *Essais d'esthétique*. Traduction de Gilles A. Tiberghien. Paris : Gallimard, 1991.
- Dejardin, Bertrand. *L'Art et la raison. Éthique et esthétique chez Hegel*. Paris : L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2008.
- Duve, Thierry de. *Résonances du readymade*. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1989.
- Ébert-Zeminová, Catherine. « Deux Narcisse, miroirs des fins : essai d'interprétation hégélien », *Svět literatury / Le Monde de la littérature*, numéro thématique spécial, *Fin de l'art ? Discours, pratiques, controverses*, 2022, p. 55-67.
- Ferry, Luc. *Homo æstheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*. Paris : Le Livre de Poche, 1991.
- Gheerbrant, Bernard. *Baudelaire critique d'art*. Paris : Club des libraires de France, 1956.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Traduction de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria. Tomes I-II. Paris : Librairie Générale Française, « Classiques de la philosophie », 1997.
- Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traduction de Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, 1962.
- Khémiri, Moncef. *André Malraux écrivain d'art*. Manouba : Publication de la Faculté des Lettres, 2000.
- Malraux, André. *Œuvres complètes IV-V. Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- Merkouar, Mouna. « L'Art en images : André Malraux : l'invention du Musée Imaginaire », *Art Press* 2, 10 février 2012

---

28 Malraux, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris : Gallimard, 1965, p. 254-256.

- Monvailler, Henri de. *Le Musée Imaginaire de Malraux et Hegel. Essai de lecture croisée*. Paris : L'Harmattan, 2011.
- Nancy, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris : Galilée, 1994.
- Stéphane, Roger. *André Malraux, entretiens et précisions*. Paris : Gallimard, 1984.
- Šuman, Závíš. « Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancrède de Visan ». In Eva Voldřichová Beránková — Šárka Grauová (éds.). *Dusk and Dawn. Literature between two Centuries*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, p. 421–457.
- Šuman, Závíš. « La haine de la littérature selon Bernard Lamy », *Svět literatury / Le Monde de la littérature*, numéro thématique spécial, *Fin de l'art ? Discours, pratiques, controverses*, 2022, p. 173–189.
- Vieillard-Baron, Jean-Louis. « La "vérité de l'art" dans l'esthétique de Hegel et son influence sur la philosophie de l'art d'André Malraux ». In Gethmann-Siefert, Annemarie — Vos, Lu de — Collenberg-Plotnikov, Bernadette (eds.). *Die geschichtliche Bestimmung der Kunst und die Bestimmung der Künste*. Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, Neuzeit & Gegenwart, 2005, p. 283–296.
- Zarader, Jean-Pierre. *Malraux ou La Pensée de l'art : une approche philosophique*. Paris : Ellipses, 1998, p. 57.



**Eva Voldřichová Beránková**

Institut d'Études Romanes, Faculté des Lettres, Université Charles, Prague