Revue indisciplinaire de sciences sociales
Espaces Temps.net

La politique culturelle initiée par Malraux.

Par Jean Caune. Le 13 avril 2005

Malraux aimait à dire qu'il était en art comme d'autres sont « en religion » (Mossuz-Lavau, 1987). Cette posture n'était pas seulement une métaphore. L'art a tenu une place immense dans la vie de Malraux. Dans son expérience privée, publique et politique, la confrontation avec l'art exprime une passion ; consacre l'art dans une fonction métaphysique — celle de relier les hommes et les civilisations — et enfin, oriente une politique culturelle — , celle qu'il conduira comme ministre entre 1958 et 1969.

La conception de l'art de Malraux sera le fondement de sa politique culturelle, dans la mesure où la culture n'est pour lui rien d'autre qu'une rencontre vivante avec l'art. Aux yeux de Malraux, l'art comme anti-destin se libère des circonstances de sa production et de l'histoire qui le voit naître. Dans un entretien avec Pierre de Boisdeffre, en 1967, il déclare à propos de son livre Antimémoires : « Toute la grande scène de l'art est absolument inséparable de la scène des chars (Mossuz-Lavau, 1987, p. 173). Par « scène des chars », il faut entendre comme le précise Malraux : « l'humanité la plus simple en face de la mort ». Les hommes des chars sont en face de la transcendance la plus absolue. Dans son œuvre, Malraux délivre l'art de l'histoire et du temps des hommes pour en reconnaître l'énigme dans l'intemporel. L'art se présente comme une réponse à la mort, élément du vivre ensemble et condition de la communauté humaine. Pour comprendre le sens de la politique culturelle initiée par Malraux, en 1959, il faut rappeler la place qu'il donne à l'art dans l'imaginaire et la sensibilité de la culture.

Une conception de l'art.

La pensée de Malraux sur l'art ne se trouve pas seulement dans les ouvrages consacrés à l'art, en particulier *Le Musée Imaginaire* (1947) et les *Voix du silence*, dont le *Musée Imaginaire* forme la première partie (1951). Ses réflexions parcourent toute son œuvre : ses romans comme les Conquérants, La condition humaine ou encore ses *Antimémoires* sont une méditation sur l'art, l'histoire et la politique.

Le langage éphémère de l'art.

Pour Malraux, l'œuvre d'art, comme la civilisation, est mortelle :

> « Nous croyons savoir depuis quelques siècles que l'œuvre d'art survit à la Cité et que son immortalité s'opposerait à la misérable survie des dieux embaumés, or ce qui apparaît c'est la précarité de la survie artistique, son caractère complexe » (Malraux, 1972, 58).

Parce que l'art est éphémère, il faut redonner à l'œuvre sa voix, la rendre à nouveau présente. Dès 1935, dans son discours au congrès international des écrivains, il déclare : « Toute œuvre est morte quand l'amour s'en retire » (Malraux, 1996, p. 123). Parce que « l'œuvre d'art n'est pas seulement un objet mais une rencontre avec le temps », elle a besoin de nous pour revivre de notre désir, de notre volonté : « L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert » (p. 123). Le domaine de la culture est la vie de ce qui devait appartenir à la mort. Si « l'un des objets de la culture, c'est l'ensemble des résurrections », (Malraux, 1972, p. 278), c'est parce que les statues de nos cathédrales ou les statues de la Grèce ne sont pas ce qu'elles étaient pour ceux qui les sculptaient. La deuxième idée qu'il faut retenir de la conception de l'art chez Malraux, après celle de la résurrection, c'est celle de la métamorphose.

La métamorphose de l'art.

La vie et l'œuvre de Malraux sont vouées à répéter l'émerveillement des œuvres, non pas en historien ou en archéologue pour en déterminer et en priser l'origine mais, selon la formule de Jean-François Lyotard : « en enfant pressé d'être ravi » (Malraux, 1996, p. 37). Pour Malraux, les œuvres nous atteignent à travers leur métamorphose. Et c'est notre volonté qui impose aux figures du passé leur nouvelle métamorphose. Toute œuvre devient symbole, tout art est possibilité de résurrection. La métamorphose est la grande loi de l'œuvre d'art, celle-ci nous offrant ici et maintenant une toute autre sonorité que celle entendue par ceux qui la contemplaient au cœur de civilisation différentes de la nôtre. L'œuvre d'art se détache de ses origines pour venir prendre place dans le Musée Imaginaire. Pour Malraux, comme pour Baudelaire, c'est le lecteur qui fait le poème ou comme le déclarait Marcel Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font le tableau ».

Une esthétique kantienne.

On pourrait résumer la conception de l'art de Malraux en disant qu'elle est d'inspiration kantienne. Conception kantienne de l'art, parce qu'elle définit la jouissance devant l'œuvre par la subjectivité du jugement de goût. Conception kantienne, parce que l'objet d'art réalise une communication, en vertu du sens commun. L'amateur d'art est créateur de création : il redonne vie à l'œuvre. Comment mieux que Malraux dire l'importance de l'acte d'aimer :

« Il n'est pas vrai que qui que ce soit au monde ait jamais compris la musique parce qu'on lui a expliqué la Neuvième Symphonie. Que qui que ce soit au monde ait jamais aimé la poésie parce qu'on lui a expliqué Victor Hugo. Aimer la poésie, c'est qu'un garçon, fût-il quasi illettré, mais qui aime une femme, entende un jour : "lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude que donne aux morts pensifs la forme du tombeau" et qu'alors il sache ce qu'est un poète ». (Discours de l'inauguration de la maison de la culture d'Amiens, 1969, dans Malraux, 1996, p. 326).

Conception kantienne, enfin, parce qu'elle met l'accent sur les effets du pouvoir de l'œuvre sur le psychisme du récepteur. Le pouvoir qui unit pour nous, dans une présence commune, les chefs

d’œuvre que jusque-là nous tenions séparés, est le pouvoir de métamorphose. Notre regard, informé par une culture, réunit des objets que jusque-là l’histoire de l’art distinguait : une statue maya, un masque nègre, un relief khmer, un buste grec. C’est alors la conjonction entre un regard et sensibilité qui transforme en conscience une expérience.

L’art comme métaphysique : une conception romantique.

La sacralisation de l’Art dote les arts d’une fonction de compensation. Dans un siècle où, selon Malraux, les idéologies comme les nationalismes sont condamnés, l’Art remplacera le discours philosophique défaillant. La sculpture chrétienne était une poursuite du divin ; l’art de Giotto un dialogue avec les écritures ; les masques nègres une manière d’être en communion avec les esprits.

Si l’art, au 20e siècle apparaît comme un réponse aux questions que se pose l’homme, dans sa condition humaine, c’est : « qu’aucune valeur sacrée n’informe plus fondamentalement notre civilisation », (Malraux, 1996, p. 218). Le fait artistique, c’est la présence d’un autre monde : un fait autonome qui se libère du temps et de l’espace qui lui ont donné naissance. L’art moderne a pour Malraux une valeur intemporelle. Mais l’art moderne a une autre vertu : il nous permet de redonner un sens et une valeur esthétique aux œuvres du passé.

L’art comme anti-destin.

Dans de nombreux textes et discours, Malraux fait de l’art une réponse à la mort. « Tout musée imaginaire apporte à la fois la mort des civilisations et la résurrection de leurs œuvres » (Malraux, 1972, p. 15). Le discours qu’il prononce en 1960, pour sauver les monuments de Haute Égypte est l’illustration de cette idée essentielle chez Malraux : « Notre civilisation devine dans l’art une mystérieuse transcendance et notre civilisation prend conscience que l’art mondial est son indivisible héritage ». La conscience de l’art sert de fil conducteur pour tisser des relations entre des formes qui ont en commun leur aptitude à mettre le monde en question. Pour Malraux, l’imaginaire est ce que l’homme crée en face des dieux. À côté de la présence du destin, avec la naissance, la vieillesse et la mort, il pose l’imaginaire séculaire comme « l’anti-destin, c’est-à-dire la plus grande création des hommes et le destin de notre civilisation », comme il le déclare dans le discours inaugural de la maison de la culture d’Amiens, en 1966 (Malraux, 1996, p 326). La culture, face aux machines à rêver, et à leur incalculable puissance, a le soin de conserver et de présenter « l’héritage de la noblesse du monde. »

La notion de rencontre.

La rencontre dans ce qu’elle a d’éphémère, dans l’inspiration qu’elle provoque, dans la présence qu’elle rend possible, est à l’origine de la communion avec les formes. La rencontre est ce qui rend possible la convergence des deux langages qui ont toujours fasciné Malraux : le langage de l’éphémère et celui de la vérité — langage de l’éternel et du sacré. La rencontre est ce qui permet le partage de « l’héritage ». Dans la rencontre, le chef-d’œuvre prend sa place comme réponse à la question que la mort pose à l’homme. Malraux n’a jamais des accents plus chargés de sacré que lorsqu’il évoque le rôle de la culture, et la rencontre avec l’art n’est jamais rien d’autre que communion et amour. Ce sera toute la mission de l’action culturelle que de susciter ces rencontres. N’oublions pas que si Malraux a pu parler de « cathédrales » pour qualifier les lieux de la rencontre, c’est moins à la dimension architecturale qu’il faisait allusion qu’au fait qu’ils devaient être les lieux de la communion avec l’art.

Si les dieux sont morts pour Malraux, et si la culture ne peut pas les remplacer, en revanche nos démons sont bien présents. Et le premier de ces démons est de concevoir les loisirs sans culture, c'est-à-dire sans imaginaire. La politique de Malraux consistera à permettre la rencontre, à créer les conditions de son existence. C'est en cela que la politique culturelle est la mise en œuvre de la métaphysique de Malraux.

Une des raisons de l'échec, partiel, de l'action culturelle est de n'avoir pas intégrée l'idée que la communion avec l'art ne pouvait se faire sans prendre en compte les multiples facteurs qui en diffèrent le rendez-vous (Caune, 1999, p. 143).

Une conception de l'art qui oriente une politique.

À propos de la politique culturelle de Malraux, on a pu parler d'une idéologie du salut culturel. La formule est tout à fait acceptable à condition de lui donner son sens plein. L'art et la culture ne valent pas pour assurer un « supplément d'âme ». Cette formule, empruntée à Bergson, sera reprise plus tard, lorsque, précisément, la culture sera considérée comme ce qui vient en plus d'une vie de travail et d'aliénation pour lui donner sens. L'art et la culture valent comme possibilité de communion pour des civilisations sans Dieu et, dans notre civilisation, ils relèvent d'une problématique et non d'une esthétique. Cette problématique est celle du pouvoir de la culture à fonder un sentiment d'appartenance, à donner un élan à un vivre ensemble, à partager les mêmes croyances et les mêmes valeurs.

L'art comme salut collectif.

La culture intervient dans l'idéologie gaulliste comme un moyen particulièrement efficace du rassemblement ; dans ce sens, elle peut apparaître comme un instrument du salut, mais d'un salut collectif.

Le génie rhétorique de Malraux aura été de proclamer, dès 1935, que l'héritage culturel se conquiert et que cette conquête, qui présuppose une volonté politique, se réalise par l'attention à l'œuvre d'art. Le lyrisme de Malraux a su témoigner de la capacité de l'art de forger une sensibilité commune et, par là même, de contribuer à construire une communauté. Son talent politique a su convertir le souffle de son verbe en force d'entraînement. Ainsi la conjonction du discours et de la conviction a eu un effet fondateur : avec la création du ministère des affaires culturelles, en 1959, la 5^{e} République se fixait la mission de « rendre accessibles les plus grandes œuvres au plus grand nombre d'hommes » (Malraux, 1996, p. 257).

Le souci de lutter contre l'inégalité d'accès à la culture, se fondait alors sur la confiance en l'universalité de la culture qu'il s'agissait de faire partager. En faisant de la culture un objet de sa politique, l'État français se donnait, dans les années soixante, un nouveau moyen d'assurer la cohésion nationale, d'orienter les transformations sociales, de définir des pôles d'identification. Ce discours, mis en acte dans une politique, prolonge le « grand récit », qui fait de l'art une activité autonome et lui reconnaît, dans sa fonction historique, un rôle de transmission de valeurs universelles par la médiation de la forme.

Diffusion du patrimoine.

Le décret du 24 Juillet 1959 qui fixe les missions du ministère est clair : « assurer la plus vaste

audience à notre patrimoine culturel ».

Il faut s'arrêter sur la conception qu'avait Malraux du patrimoine culturel. Bien qu'identifiant la culture à un ensemble d'expressions, de formes, de valeurs concrétisées dans les œuvres artistiques, la conception de Malraux n'est pas entièrement « patrimoniale ». En effet, si l'art n'a pas une fonction d'évasion, mais de possession, il ne s'agit pas de posséder les œuvres par le biais de la connaissance. L'art est un moyen de possession du destin. Dès 1936, dans un discours prononcé lors d'une séance de l'association des écrivains pour la défense de la culture, Malraux évoquait la fonction performative de l'art :

« L'héritage culturel n'est pas l'ensemble des œuvres que les hommes doivent respecter mais de celles qui peuvent les aider à vivre. […] Tout le destin de l'art, tout le destin de ce que les hommes ont mis sous le mot culture, tient en une seule idée : transformer le destin en conscience » (Malraux, 1996, p. 132).

Cette approche est fondamentale, car elle ne fait pas de la culture une somme de manifestations expressives. Seules l'appropriation par un sujet et la métamorphose opérée dans l'héritage attribuent un sens à la culture. Toute la question est de savoir quels sont les moyens et les formes d'action qui peuvent favoriser la relation à l'héritage pour en permettre l'appropriation.

En dehors de la diffusion du patrimoine, et d'une sensibilisation à l'art, en particulier par le biais de l'animation, l'action culturelle n'a guère eu d'autre modalité pour rendre présent le phénomène artistique et lui donner une voie et une expression. Une des limites d'une politique d'action culturelle, fondée sur la diffusion du patrimoine, résidait dans le fait que la simple circulation des œuvres et des productions artistiques était loin d'être suffisante pour transformer un destin en conscience.

La démocratisation culturelle : une extension des publics.

La démocratisation culturelle représente la formulation politique et sociologique d'une conception esthétique fondée sur l'actualisation des œuvres du passé, par la mise à la disposition au plus grand nombre. C'est vraisemblablement dans cette identification que réside la principale illusion sur le pouvoir de l'action culturelle. Pour Malraux, le pouvoir de l'art était tel qu'il suffisait de favoriser sa manifestation. Le devoir de l'État est de faire que l'art touche le plus grand nombre possible de Français.

Les thèmes des résistances sociologiques, des inégalités culturelles, des violences symboliques ne sont jamais pris en considération, tant le pouvoir de rayonnement de l'art semble sans limites. La démocratisation culturelle sera le résultat de l'extension des moyens de diffusion artistique et l'injection dans les loisirs d'une charge d'imaginaire qui les empêchera de n'être qu'une occupation du temps libre.

L'objectif de démocratisation culturelle se formulait, dans les années soixante, indépendamment des modalités de l'organisation sociale et politique de la société dans laquelle ce processus devait se développer. Envisagée par le biais de la diffusion des œuvres artistiques, la démocratisation était conçue comme une extension des publics aux plans géographique et sociologique. Le 13 mars 1966, lors de l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens, Malraux concluait son discours

par l'apostrophe : « Et, si vous le voulez, je vous dis que vous tentez une des plus belles choses qu'on ait tentées en France, parce qu'alors, avant dix ans, ce mot hideux de Province aura cessé d'exister en France ». Dix plus tard, la « province » avait cessé d'être un « désert culturel », comme il en faisait le pari. En revanche, l'élargissement sociologique des publics de l'art est loin d'être réalisé.

Aujourd'hui, l'ambition de réduire les inégalités culturelles — pour autant qu'elle s'exprime encore — ne se pose plus dans les mêmes termes que dans les années soixante. Il y a plus de quarante ans, le projet de démocratisation culturelle se voulait le prolongement de la mission de l'École : la diffusion des œuvres devait accompagner la diffusion des savoirs. Cette mission comme ce projet sont en crise. La culture, dans sa forme administrée, n'est plus en situation de lutter contre ces inégalités.

Les stratégies de la diffusion.

Impulsées par le discours de Malraux et par la politique dynamique, volontariste et militante du ministère des affaires culturelles, les années soixante voient se développer une politique de diffusion de l'art. Cette politique, qui se fonde sur les vertus prêtées à l'objet d'art, se réalise selon deux stratégies d'intervention définie par deux points de vue esthétique différents.

Le premier parie sur le choc que réalise l'œuvre d'art par sa seule présence : le modèle de sa diffusion est celui d'une rencontre sans médiateur (Caune, 1999). La métaphore du choc trouve sa source chez les dadaïstes qui faisait de l'œuvre d'art un projectile destiné à "frapper" le destinataire. Cette conception "tactile" de la réception se réfère aussi bien à la recherche de la provocation que doit susciter l'œuvre qu'aux effets de surprise exercée par le film auprès d'un public qui découvre les images mouvantes qui empêchent le phénomène de contemplation. Benjamin estimait qu'un des apports du cinéma, du point de vue de la réception, était d'avoir « délivré l'effet de choc physique de la gangue morale où le dadaïsme l'avait en quelque sorte enfermé » (Benjamin, III, 2000, p. 309).

La métaphore du choc est une simplification de la conception de Kant pour qui l'art est une finalité sans fin opérant sans la médiation du concept. Le pouvoir de l'art lui vient alors d'une double qualité évoquée plus haut : résurrection et métamorphose. Mais ce pouvoir est loin d'être immédiat et il n'exerce pas ses effets sans une attention à l'œuvre qui est d'abord une attention cultivée. Le choc, sans une disposition qui s'éduque, a peu de chances d'inscrire une trace dans le psychisme et la sensibilité de celui qui le subit. La rencontre et le contact doivent être accompagnés, faute de quoi, ils risquent de ne concerner que ceux dont le rendez-vous avec l'œuvre a été inscrit dans l'agenda de leur condition sociale.

On ne saurait donc compter sur les seuls effets de l'art et il convient de préparer les conditions de la rencontre. Ce modèle, qui s'appuiera sur l'animation considérée comme une médiation pédagogique, cohabitera d'ailleurs avec le précédent et sera notamment mis en place dans les établissements culturels qui recherchent un élargissement de la base sociale du public. Les années soixante ont mis en évidence les limites de la diffusion du patrimoine artistique comme moyen de reconnaissance et d'appropriation de la culture : la conception magique de l'art s'est brisée sur les obstacles de tous ordres (sociaux, économiques, culturels) qui s'opposent à la rencontre entre l'art et les citoyens. La conscience esthétique de Malraux le conduisait à attendre de la rencontre, du contact ineffable avec l'œuvre, une réponse aux questions que se posent l'homme et la société. Le pouvoir de communion et de résurrection de la culture ne consiste pas seulement à faire revivre des

formes. Le dépassement du pouvoir des formes confère à l'esthétique une force de relation sociale.

Pourtant, les conditions de la rencontre ne s'arrêtent pas à la présentation de l'œuvre, il subsiste d'autres résistances à la rencontre que les résistances matérielles ou psychologiques. Pouvait-on viser un élargissement des publics, en termes de catégories sociologiques, sans se préoccuper des conditions de l'appropriation qui transforment l'individu en sujet amateur et connaisseur ?

Un accès à l'œuvre d'art dans un espace clos.

La place de l'art dans les politiques culturelles publiques s'est construite, d'une part, sur la réception esthétique rapportée à un certain type d'objet, l'œuvre artistique et, d'autre part, sur l'idée que la jouissance esthétique est universelle et qu'elle n'apporte aucune connaissance ni sur l'objet de la jouissance ni sur celui qui en est le sujet. De plus, l'expérience esthétique n'a été envisagée qu'en fonction de la confrontation à l'œuvre.

Cette conception réductrice a eu pour effet premier de borner les politiques culturelles à l'intérieur des formes déjà reconnues par les institutions. En visant prioritairement des œuvres relevant de classements qui ordonnent et hiérarchisent les pratiques culturelles, les politiques publiques contribuent à maintenir les ségrégations et les échelles normatives de valeur. De plus, le processus de démocratisation se développant dans un champ où l'objet d'art est une marchandise, ce processus s'évalue selon des logiques quantitatives de diffusion. L'autre effet de cette assimilation est un effet d'aveuglement. Les politiques culturelles demeurent enfermées dans un point de vue sur l'art qui ne retient de l'esthétique kantienne que ses éléments les plus contestables : en premier lieu, la réduction du jugement esthétique au jugement de goût sur les œuvres, en second lieu, l'illusion de la dimension universelle de l'exercice de cette faculté.

Si les politiques culturelles ont subi, en quarante ans, des modifications notables, les principes, eux, se sont cristallisés en une nature rarement mise en doute. Les critères d'évaluation de l'œuvre sont restés dans les limites d'une histoire de l'art qui n'a pris en compte, ni le destin de l'œuvre d'art à « l'ère de la reproductibilité technique » (Benjamin, 2000, III), ni les modifications de la production et de la réception esthétique.

La distinction culturel/socioculturel.

La politique et la conception de l'art défendues par Malraux ont institué une séparation administrative entre activités de loisir et activités culturelles. Cette distinction n'a plus aujourd'hui de grande pertinence dans les comportements sociaux.

Le loisir s'est partiellement transformé en un temps consacré au développement personnel et l'activité culturelle est venue remplir une partie du temps libéré. Le loisir, comme activité de temps libre, et la culture, comme activité d'expression ou de réception artistique, doivent être réévalués à partir de l'expérience qu'ils contribuent à former dans la construction de soi. Comme le remarque Clément Greenberg, dans un article qui date de 1953, « L'état de la culture », l'on reconnaît généralement que la qualité des loisirs est déterminée par leurs conditions sociales et matérielles. En revanche, on oublie qu'elle est davantage déterminée par celle de l'activité qui est à l'origine de ces loisirs : « c'est dire que les loisirs sont à la fois fonction et produit du travail et qu'ils changent quand le travail change ». (Greenberg, 1988, p. 37).

La conception esthétique de Malraux accordait à l'objet d'art un pouvoir immédiat d'affectation : le contact avec l'œuvre construit un lien symbolique entre les hommes qui en partagent les effets

sensibles. La distinction loisir, culture ne se relèvera pas de sa contradiction interne : comment faire aimer ce que l'on ne connaît pas ? Comment faire naître la jouissance esthétique si elle n'est pas accompagnée des mécanismes qui suscitent le désir de culture ?

Illustration : Édouard Manet, *Olympia*, 1863, détail © Musée d'Orsay, Paris. Scanné par Mark Harden.

Bibliographie

Jean Caune, *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Pug, réédition 1999.

Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Pug, 1999.

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres iii*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.

Clement Greenberg, *Art et culture*, tr. de l'anglais, Paris, Macula, 1988.

Jean Lacouture (J.), *Malraux, une vie dans le siècle*, Paris, Seuil, 1973.

Lyotard (J.-F), *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996.

André Malraux, *Le Miroir des Limbes, 1, Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1972.

André Malraux, *La Politique, la culture : Discours, articles, entrentiens, 1925-1975*, Paris, Gallimard, 1996.

Janine Mossuz-Lavau, *André Malraux. Qui êtes-vous ?*, La manufacture, 1987.

Illustration : Édouard Manet, *Olympia*, 1863, détail © Musée d'Orsay, Paris. Scanné par Mark Harden.

Article mis en ligne le mercredi 13 avril 2005 à 00:00 –

Pour faire référence à cet article :

Jean Caune, »La politique culturelle initiée par Malraux. », *EspacesTemps.net*, Travaux, 13.04.2005
https://test.espacestemps.net/articles/politique-culturelle-malraux/

© EspacesTemps.net. All rights reserved. Reproduction without the journal's consent prohibited. Quotation of excerpts authorized within the limits of the law.