



Malraux et la question du musée

Jean-Claude Larrat
Université de Caen Basse Normandie

Pour introduire mon propos, je m'appuierai sur l'une des plus célèbres phrases de Malraux – écrite à une date et dans des circonstances qu'il importe de rappeler : dans la préface au *Temps du mépris*, en 1935, c'est-à-dire au moment où, à la faveur de la lutte antifasciste, Malraux est le plus proche des idées du PCF :

[...] on peut aimer que le sens du mot « art » soit tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux. (*TM*, 776)

Bien qu'une formule de ce genre puisse paraître immédiatement convaincante (sans qu'il soit besoin de l'argumenter), il nous semble qu'elle gagnerait à être analysée car elle peut nous aider à comprendre la philosophie, sinon la doctrine¹, de la politique culturelle menée par Malraux ministre, de 1959 à 1969.

On peut d'abord observer que le sens du mot « art », pour Malraux, n'est pas une donnée immédiate sur laquelle tout le monde s'accorde ; ce sens reste à définir ou, au moins, à préciser. Ce point revient fréquemment dans ses écrits sur l'art ou la littérature, dès les premières lignes des *Voix du silence*, par exemple, mais encore dans *L'Homme précaire et la littérature* où Malraux souligne l'historicité de la notion :

La chrétienté s'est métamorphosée lorsque le chrétien a cessé de tenir son rêve religieux pour Vérité suprême. *Ce que le XIX^e siècle appelle l'art est né alors.* (HPL, 779 – 780) [Je souligne.]

Seconde observation : le mot « grandeur paraît également très loin de pouvoir faire l'objet d'une définition claire et unanime, aujourd'hui moins encore qu'en 1935. Nous commencerons par une brève réflexion sur le sens que Malraux pouvait donner à ce mot.

La philosophe Hannah Arendt est l'une des rares intellectuelles de la seconde moitié du 20^e siècle à s'être intéressée à cette notion de « grandeur », dans un des textes réunis précisément sous le titre *La Crise de la culture*. Elle en voit la

1. Sur cette distinction entre « philosophie » et « doctrine », voir Philippe Poirrier, « La Notion de politique culturelle en France », in *André Malraux et le rayonnement culturel de la France* (dir. Charles-Louis Foulon), éd. Complexe, 2004, p. 306.





source dans l'antiquité grecque et la rattache à la catégorie du mémorable (du « monument », dirait Foucault). Aux yeux des Grecs, dit Hannah Arendt, la Nature n'a pas de mémoire ; elle n'en a pas besoin, puisqu'elle fait se reproduire périodiquement les mêmes phénomènes. L'action humaine, au contraire, dans la mesure où elle est indépendante des cycles naturels, ne se produit qu'une fois et a donc besoin, si elle aspire à devenir mémorable et exemplaire (i. e. digne d'émulation), des historiens, des artistes et des poètes qui en gardent et en célèbrent le souvenir. Pour Homère, dit Hannah Arendt,

La grandeur était aisément reconnaissable comme ce qui de soi-même aspirait à l'immortalité – c'est-à-dire, négativement parlant, comme mépris héroïque pour tout ce qui vient et passe simplement, pour toute vie individuelle, la sienne propre incluse².

Cette définition, remarquons-le, inclut à la fois la résistance au cours de la Nature (« ce qui vit et passe simplement ») et la prééminence du collectif sur l'individuel (« mépris héroïque [...] pour toute vie individuelle »). Le collectif (en l'occurrence les « Achéens » d'Homère ou, plus tard, la Cité) est précisément ce qui, à un niveau supérieur à celui de l'individu, tend à s'inscrire dans l'ordre rectiligne du temps humain par une « culture » mémorable. L'individu, au lieu d'attendre la mort naturelle, considère le sacrifice à la Cité comme une action glorieuse et mémorable, dans la mesure où cette Cité elle-même est une forme de résistance humaine à l'ordre de la Nature.

Malraux, quant à lui, établit clairement une analogie entre l'œuvre d'art d'une part et cet exploit héroïque (et souvent guerrier) de résistance à l'ordre de la Nature, d'autre part. La fameuse formule des *Voix du silence*, « l'art est un anti-destin », ne peut se comprendre qu'ainsi. Le « destin » représente, en effet, toutes les formes d'ordre qui ignorent ou « écrasent » (ce mot revient souvent sous la plume de Malraux) ce qui est proprement humain i. e. tout ce qui aspire à s'inscrire dans un temps proprement humain. Pour les Grecs évoqués par Hannah Arendt ce « destin » serait de l'ordre de la Nature, mais pour les modernes il s'agit aussi (et peut-être avant tout) de l'ordre de l'Histoire – d'une Histoire qu'on a pris l'habitude de concevoir, depuis le 19^e siècle, comme la marche contrainte et forcée de l'humanité vers une fin dernière. Nombreux sont les philosophes et essayistes contemporains qui ont montré que la notion d'Histoire telle que l'ont construite les philosophes de l'Histoire au 19^e siècle, avait revêtu les principales caractéristiques attribuées auparavant à la Nature. Le philosophe Clément Rosset (à la suite de R. G. Collingwood) a montré que

2. Hannah Arendt, « Le Concept d'histoire », in *La Crise de la culture*, Gallimard, « Folio / Essais », 1972, p. 72.





L'idéologie naturaliste s'est insensiblement transformée, au 20^e siècle, en idéologie historique (le sens de l'histoire prenant en quelque sorte le relais idéologique du sens de la nature)³.

L'idée d'histoire est la forme moderne de l'idée de nature⁴,

conclut Clément Rosset – conclusion entièrement confirmée par les travaux plus récents (1997) de Reinhart Koselleck sur « le concept d'histoire »⁵.

L'une des conséquences les plus importantes de cette substitution est que le « grand homme » n'est plus celui dont l'action s'inscrirait (consciemment ou non), comme le voulait Hegel, dans le « sens de l'Histoire », mais, au contraire celui dont l'action résiste glorieusement au prétendu « sens de l'Histoire », comme l'exploit du héros grec refusait la soumission à l'ordre de la Nature. Cette idée que la dignité humaine est dans la résistance à une Histoire écrite d'avance est implicitement présente dans tous les romans de Malraux, comme l'a parfaitement montré Maurice Rieuneau, qui reconnaît chez Malraux une

[c]onception aristocratique de l'Histoire, qui justifie le culte des héros. L'Histoire n'avance pas, elle s'écoule, émaillée de hauts faits et de valeurs impérissables⁶.

– « aristocratie » qu'Hannah Arendt apercevait aussi au cœur de l'éthique grecque du mémorable.

S'il peut paraître malgré tout difficile d'admettre que la grande action n'est pas celle qui va « dans le sens de l'Histoire » pour s'absorber, en quelque sorte, dans la finalité qui oriente cette Histoire (voire la théorie hégélienne de la « ruse de la Raison »), cela paraît beaucoup plus vraisemblable quand il s'agit de la « grande » œuvre d'art.

Il faut rappeler ici que les années de formation de Malraux ont été marquées à la fois par les idées du mouvement symboliste et par un certain nietzschéisme qui s'est largement diffusé en France dans les années 1920. Pour les symbolistes comme pour Nietzsche, l'Artiste était devenu un être héroïque, un authentique créateur qui rivalisait non seulement avec la Nature (au lieu de « l'imiter ») mais aussi avec les « valeurs » que sa société lui présentait comme historiquement légitimes – à commencer par la vérité scientifiquement établie. On connaît la critique par Nietzsche de la vérité comme mensonge de Dieu et son acharnement

3. Clément Rosset, *L'Anti-nature*, PUF, « Quadrige », 1995, p. 313.

4. *Ibid.*, p. 285.

5. Reinhart Koselleck, « Le Concept d'histoire » in R. Koselleck, *L'Expérience de l'histoire*, Hautes Etudes – Gallimard – Le Seuil, 1997, p. 15 – 99.

6. Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, Genève, Slatkine Reprints, 2000, p. 338.





à renverser la vision moralisatrice de l'art qu'il impute au christianisme : si l'art est un mensonge, c'est toute la création divine qui est aussi mensonge, en tant qu'elle est une œuvre d'art. Inversement, dire que l'artiste est un menteur, c'est dire qu'il est un créateur, à l'égal de Dieu⁷. L'art, dit Nietzsche est une expérience métaphysique, dans laquelle un artiste héroïque se pose en rival de Dieu.

A la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, nombreux sont ceux qui, dans les milieux artistiques et littéraires, considèrent que la « grandeur » de la création artistique est égale à celle de l'héroïsme tel que le concevaient les Grecs de l'antiquité. L'œuvre d'art n'est plus le monument célébrant une action exemplaire, elle n'a plus la simple fonction épидictique que lui assignait la rhétorique, elle est *par elle-même* un exploit héroïque et exemplaire. Au Panthéon, les artistes pourraient venir côtoyer les « grands hommes ».

En partant d'une analyse de la notion de grandeur nous avons donc rencontré une partie de la question du sens à donner au mot « art » : l'art, tel qu'il est conçu depuis la fin du XIX^e siècle, a quelque chose d'héroïque et d'exemplaire. Mais la réflexion de Malraux sur cette notion a suivi aussi un tout autre cheminement, qu'il nous faut évoquer maintenant.

Ce cheminement nous semble avoir pris son origine dans le développement de l'ethnologie en France, dans les années 1920 – 1930 – développement qui vient d'être remarquablement étudié dans deux livres : Benoît de L'Estoile, *Le Goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers* (Flammarion, 2007) et Vincent Debaene, *L'Adieu au voyage. L'Ethnologie française entre science et littérature* (Gallimard, 2010). Malraux, à l'instar de beaucoup d'autres écrivains et intellectuels de cette époque, s'est très directement intéressé à l'ethnologie, comme en témoigne la documentation considérable qu'il avait rassemblée pour deux de ses romans, *La Voie Royale* et *Le Règne du Malin*⁸. Dans *L'Homme précaire et la littérature*, Malraux avoue même porter un regard d'ethnologue plus que d'historien sur les périodes de l'histoire que leur éloignement et leur « imaginaire » (i. e. leurs mentalités et leur sensibilité propres) nous rendent étrangères, en particulier le Moyen Âge⁹. Or, les sociétés dites « ethnographiques » et le Moyen Âge ont un point commun : on y ignore la notion d'art. Aux premières lignes des *Voix du silence* :

7. Voir F. Nietzsche, *L'Origine de la tragédie*, trad. J. Marnold et J. Morland, Mercure de France, 1947, p. 10 – 11.

8. Voir notre présentation du *Règne du Malin* dans le tome III de ses *œuvres Complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1996.

9. Cette référence à l'ethnographie n'a pas échappé à Marc Fumaroli, qui y voit, lui aussi, l'une des sources de la politique culturelle de la Cinquième République : « La philosophie politique émotionnelle que partagent, avec des nuances, Guéhenno, Mounier, Saint-Exupéry, Malraux, Picon (il faudrait allonger la liste) refuse d'admettre une autre formule de société qu'*organique* []. Ils veulent expérimenter, mais au nom de l'Histoire cette fois, la participation que Lévy-Bruhl, Mauss et les ethnologues leur décrivaient au même moment en acte dans les sociétés « primitives » et préhistoriques. » (M. Fumaroli, *L'Etat culturel*, éd. de Fallois, 1991, p. 128).





Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la *Pallas Athéné* de Phidias n'était pas d'abord une statue¹⁰.

on peut associer cette remarque de Leiris sur l'un des peuples africains qu'il a étudiés :

Vie technique, économique, religieuse, morale sont encore chez les Dogon trop intimement associées et mêlées pour qu'on puisse essayer de tracer une limite précise entre ce qui est pour eux objet d'art et ce qui est objet d'utilité¹¹.

Il n'y a pas à proprement parler d'« art religieux » au Moyen Âge, contrairement à ce que pensait Emile Mâle (que Malraux a lu), et, dans l'expression « arts premiers », c'est le mot « arts » qu'on devrait refuser.

Ce que constate alors Malraux, c'est que c'est au musée que nous devons de considérer le « crucifix roman » ou l'objet dogon comme des « œuvres d'art ». Le musée (sur le modèle du Louvre), en effet, opère une double dé-contextualisation des objets qu'il accueille : d'une part il les arrache à leur contexte culturel et social d'origine (le plus souvent par une prédation caractérisée), d'autre part, il leur impose le voisinage d'autres objets très hétérogènes qui se trouvent ainsi associés par hasard dans l'esprit et l'imagination du visiteur de musée. De cette double dé-contextualisation naît l'idée d'art – comme activité spécifique, désintéressée, étrangère à tout utilitarisme, etc. – à laquelle nous sommes habitués depuis le début du XIX^e siècle.

Ici s'ouvrent tous les débats de la muséologie contemporaine, dont les livres de B. de L'Estoile et de V. Debaene se font l'écho et que Dominique Poulot avait résumés, en 2005¹². V. Debaene rappelle, par exemple, la volonté farouche exprimée par certains ethnologues, comme Marcel Griaule, de distinguer rigoureusement les musées ethnographiques (exposant des « documents ») des musées des beaux-arts. Mais il nous a semblé que la principale querelle, celle, en tout cas, dans laquelle la position de Malraux a été la plus claire, était celle du « didactisme ».

Certains sociologues ont en effet pensé que, pour remédier aux nombreux effets néfastes de la dé-contextualisation, il fallait avoir recours à des informations,

10. VS, Pléiade, 2004, p. 203. Comme l'indique Christiane Moatti en note (p. 1411), cette même idée se trouvait déjà dans un discours intitulé « L'œuvre d'art » - prononcé par Malraux en 1935 (date, cruciale, nous l'avons vu), à la Mutualité, lors du Congrès International des Ecrivains pour la Défense de la Culture.

11. M. Leiris, cité par V. Debaene, *op. cit.*, p. 83.

12. Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, éd. La Découverte, « Repères », 2005.





aussi abondantes et précises que possible, apportées aux visiteurs des musées sur l'origine des œuvres, l'histoire des civilisations qui les avaient produites, etc. C'est, par exemple, la thèse de Bourdieu et Darbel, dans *L'Amour de l'art*. Ils considèrent que cet effort didactique est la condition indispensable d'une vraie démocratisation des musées. Malraux est au contraire de ceux qui pensent qu'il faut laisser la dé-contextualisation produire tous ses effets, sans chercher à la corriger : il y va de la vitalité de la création artistique, c'est-à-dire de la dynamique de la « métamorphose ». On voit, en effet, que cette dé-contextualisation délivre les œuvres de l'ordre de l'Histoire comme de l'ordre de la Nature (leur « nature » étant, en l'occurrence, les raisons qui leur ont donné naissance et qui les ont fait vivre dans leur contexte d'origine, leurs racines). Au musée, elles deviennent simplement une forme de ces exploits mémorables et exemplaires par lesquels, comme le voulait l'éthique aristocratique des Grecs de l'antiquité (selon Hannah Arendt), l'humanité universelle¹³ affirme sa dignité propre face à tout ce qui l'écrase, toutes les formes du destin. Elles sont simplement rendues « présentes », à la disposition de l'imagination et, pourrait-on dire, de la capacité d'expérimentation des visiteurs.

[Nous] oublions qu'ils [= les musées] ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art. Ils ont contribué à délivrer de leur fonction les œuvres d'art qu'ils réunissaient. [...] [Le musée] ne connut plus ni palladium, ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession : mais des images des choses, différentes des choses mêmes, et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être¹⁴.

C'est chez Emmanuel Mounier que l'on peut trouver l'une des expressions les plus justes de cette pensée de l'exemplarité :

Les chrétientés meurent : mais le saint appelle le saint ; les armées se défont : mais le héros appelle le héros ; les révolutions échouent : mais la justice allume la justice ; les arts passent : mais le chef-d'œuvre rejoint le chef-d'œuvre. Ainsi se constitue une sorte d'histoire sacrée de l'humanité¹⁵.

Dans cette « sorte d'histoire sacrée », la transmission s'opère par l'exemplarité, non par l'héritage ou par les mécanismes de l'histoire progressiste hégéliano-marxiste.

13. On pourrait rappeler ici une remarque de Maurice Blanchot : « Il n'y a de musée qu'universel ».

14. *Les Voix du silence*, Pléiade, 2004, p. 203 à 204.

15. E. Mounier, « André Malraux ou l'impossible déchéance » in *Esprit*, « Interrogation à Malraux », 1948, p. 505. Cité par M. Rieuneau, *op. cit.*, p. 338.





C'est là qu'intervient la distinction, souvent invoquée, entre culture et connaissance ; elle repose, nous semble-t-il, sur une distinction plus fondamentale entre « la Vérité et les Mythes », titre d'un essai écrit en 1942 par Gaëtan Picon, qui allait devenir le directeur de cabinet de Malraux au Ministère des Affaires culturelles. Nous nous contenterons de reprendre l'analyse magistrale qu'Agnès Callu a faite des idées de Picon¹⁶, en osant cependant ajouter que ces idées nous paraissent fortement marquées par l'influence de Georges Sorel¹⁷, le théoricien des mythes révolutionnaires. Pour Sorel, en effet, la puissance mobilisatrice des grands mythes qui ont fait l'Histoire (le mythe chrétien de l'Apocalypse, les croisades, les guerres napoléoniennes, ou encore le mythe socialiste de la « grève générale »...) vient de ce qu'ils font appel à l'être tout entier de ceux auxquels ils s'adressent, et nullement à leurs intérêts objectifs ou aux calculs de leur seule raison. Ces mythes ne laissent aucune place aux diverses formes de l'individualisme moderne que l'institution scolaire a, au contraire, favorisées – notamment la division du travail, perçue, à partir du 19^e siècle, comme une malédiction des temps modernes. Les théories de Sorel se développent sur un fond d'anti-scientisme (Sorel se veut bergsonien) et de rejet de la rhétorique (éliminée de l'enseignement à la fin du 19^e siècle). Un mythe mobilisateur ne s'appuie ni sur des arguments, ni sur des vérités établies par la science et l'école mais bien sur la « grandeur » (au sens d'Hannah Arendt), la dignité, l'exemplarité dont sont capables même ceux qui restent sourds aux séductions de la rhétorique et aveugles aux lumières de la connaissance scolaire, spécialisée.

Ces quelques rappels sur la théorie sorélienne du mythe nous semblent indispensables à une bonne compréhension de l'opposition entre culture et enseignement qui reviendra constamment dans les discours sur les principes de la politique culturelle, que ce soit pour l'expliquer, la justifier ou, comme le fait par exemple Marc Fumaroli, pour la contester. Il est clair, en effet, que la culture sera du côté du mythe, comme l'enseignement était au service de la vérité. On cite souvent cette déclaration de Malraux à la tribune du Sénat, en décembre 1959 :

Où est la frontière ? L'Education Nationale enseigne : ce que nous avons à faire, c'est de rendre présent. Pour simplifier, [...] il appartient à l'Université de faire connaître Racine, mais il appartient seulement à ceux qui jouent ses pièces de les faire aimer. Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. La connaissance est à l'université ; l'amour, peut-être, est à nous¹⁸.

16. Agnès Callu, *Gaëtan Picon (1915 à 1976). Esthétique et Culture*, préface de J.-F. Sirinelli, postface d'Yves Bonnefoy, Honoré Champion, 2011, p. 156 à 157 et *passim*.

17. L'influence de G. Sorel et de ses *Réflexions sur la violence* (1908) sur toute la vie intellectuelle de la première moitié du 20^e siècle n'est plus à démontrer ; elle est pourtant souvent passée sous silence.

18. Cité par Philippe Poirrier, art. cité, p. 306.





Simplification en effet que l'idée de faire « aimer » les œuvres de l'art et de la littérature. La notion de « présence » est plus fidèle à la pensée de Malraux. Il s'agit bien, en effet, comme nous l'avons vu, de jouer sur la dé-contextualisation des œuvres, de les arracher aussi bien à l'histoire de l'art qu'à l'histoire de la littérature, tout comme à leur éventuelle fonction rhétorique dans leur contexte d'origine, d'ailleurs.

Cette opposition entre culture et enseignement était aussi une des idées maîtresses de Gaëtan Picon, comme de beaucoup d'autres intellectuels de l'entre-deux-guerres d'ailleurs. Picon, nous apprend Agnès Callu, aime à citer une phrase de Goethe qui résume parfaitement à la fois l'opposition entre mythe et vérité et l'opposition entre culture et enseignement :

Je déteste tout ce qui ne fait que m'instruire sans augmenter mon activité ou l'animer directement¹⁹.

Pour Picon comme pour Sorel, le mythe n'est pas une simple fiction mais un dépassement de la vérité objective, vérifiable et démontrable, un englobant de toutes ces vérités partielles que l'école tente péniblement de transmettre. La déclaration d'intentions de Picon, au début de *La Vérité et les mythes*, est typiquement sorélienne :

Que ce soit le mythe, et non la vérité, qui supporte toute croyance agissante et toute cohérence sociale, c'est l'idée première de ce livre : que le mythe soit le lieu d'une communion possible, en même temps que la seule force capable de lui découvrir un objet fécond, qu'il y ait, sur le plan du mythe, une sorte d'équivalent de l'objectivité rationnelle et, si l'on veut, une vérité d'ordre mythique, c'en est la conclusion fondamentale²⁰.

Comme le remarque encore Agnès Callu, Picon, tout comme le bergsonien Sorel, entend rompre avec le rationalisme kantien et l'universalisme des Lumières. Certaines formules de son livre en témoignent avec une force particulière :

Le mythe, comme l'instinct, s'exalte de se sentir particulier et indémontrable²¹. [...] Seul le mythe réunit la noblesse à l'efficacité [...].

19. Goethe cité par G. Picon, in A. Callu, *op. cit.*, p. 156. Il serait très tentant de rapprocher également cette idée de la théorie de « l'interprétation » avancée par le muséologue américain Freeman Tilden, cité par Dominique Poulot, dans *Musée et muséologie*, éd. La Découverte, « Repères », 2005, p. 35.

20. G. Picon, *La Vérité et les mythes*, cité par Agnès Callu, *op. cit.*, p. 156.

21. Ce rapprochement entre « l'instinct » et « le mythe » est sans doute inspiré à Picon par l'ouvrage de Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, publié en 1938 chez Gallimard.





La politique du mythe est une politique de l'homme, non une politique des individus, une politique métaphysique, non pas psychologique [...]»²².

Aux yeux de Picon, de Malraux et de tous ceux qui avec eux critiquaient le système scolaire et universitaire des années 1930, les espérances exprimées en 1870 par Jules Ferry et les partisans de l'Instruction publique avaient bel et bien été portées par un mythe mobilisateur, le mythe républicain d'« une nation animée de cet esprit d'ensemble et de cette confraternité d'idées qui font la force des vraies démocraties »²³, mais ce mythe avait été miné de l'intérieur et vidé de son efficace par des institutions qui n'avaient réussi qu'à exacerber l'individualisme et à étouffer toute une part de la « vraie vie ». L'alternative avait pour nom « culture », comme le montre Agnès Callu, qui cite encore Picon :

La culture est cette part de l'intelligence qui accepte de se soumettre à la loi de la vie : la projection de l'unité mythique dans le système de la connaissance²⁴.

Malraux, de son côté, reconnaît aussi, en 1967, que l'instruction publique s'est appuyée, au départ, sur un mythe, dont s'inspirerait sa rivale, la culture :

Il faut bien admettre qu'un jour on aura fait pour la culture ce que Jules Ferry a fait pour l'instruction : la culture sera gratuite²⁵.

Mais la gratuité n'est pas tout, elle ne suffit pas à annuler l'opposition entre culture et enseignement. Cette opposition suscite encore aujourd'hui de multiples interrogations, sur lesquelles nous souhaiterions conclure.

Il est évident que l'Instruction publique, surtout depuis qu'elle est devenue, significativement, « Education nationale », n'a pas renoncé à faire aimer, voire à rendre « présentes », les œuvres qu'elle est censée faire seulement connaître, d'après Malraux. Il n'y a pas un seul professeur de lettres, dans les cinquante dernières années (au moins) qui ne se soit senti investi de la mission de faire « aimer » Racine et qui ne se serait pas reproché d'avoir apporté seulement quelques connaissances à ses élèves sur cet écrivain. Les textes officiels lui enjoignaient d'ailleurs de « faire aimer » les grandes œuvres du patrimoine littéraire. Il nous semble qu'on n'a pas cessé d'assister, dans la pratique, à de multiples chassés

22. G. Picon, *La Vérité et les mythes*, cité par A. Callu, *op. cit.*, p. 157.

23. Discours de Jules Ferry sur « l'Égalité d'Éducation » (10 avril 1870). Cité par Biet, Brighelli, Rispaïl, *19^e siècle*, Magnard, 1981, p. 206.

24. G. Picon cité par A. Callu, *op. cit.*, p. 159.

25. Cité par Ph. Poirrier, *art. cit.*, p. 305.





croisés entre culture et enseignement. On pourrait dire, sans trop caricaturer, que les musées et expositions sont aujourd'hui les seuls lieux où l'on ose pratiquer un enseignement magistral, parfois sous forme de conférences devant un public attentif et silencieux. A l'inverse, le système éducatif ne cesse de chercher à proposer aux élèves une « culture » visant à l'épanouissement de tous les aspects de leur personnalité, au point de ne s'intéresser que marginalement à leurs capacités intellectuelles et à la transmission des connaissances : sport, jeux de toute nature (« L'homme, disait Schiller, n'est lui-même que lorsqu'il joue. »), musique, pratique des arts plastiques, initiation au théâtre et au cinéma²⁶, visites de sites et de musées, voyages « culturels », etc. En bref, l'Ecole se « culturalise » pendant que le Musée veut enseigner – et que le théâtre, dans certains cas, aurait du mal à vivre sans les « sorties scolaires ». Les nouvelles missions attribuées au Ministère de la Culture par le décret de 1982 pourraient tout aussi bien, nous semble-t-il, être assignées aux professeurs de l'Education nationale. Philippe Poirrier les résume ainsi, en effet (avec quelque partialité, peut-être) :

Pour l'essentiel, la démocratisation culturelle s'efface au profit du libre épanouissement individuel par la création dans le respect des cultures régionales et internationales, voire sociales²⁷.

L'enseignement de la littérature est au cœur de ce dilemme : la rhétorique s'enseignait ; elle semblait faite pour cela (méthode, progression, exercices...). La littérature, elle, est du côté de la « culture » : elle se pratique, se « vit » peut-être en mobilisant l'être tout entier, mais ne s'enseigne pas – c'est du moins la thèse qui se dégage des écrits de Malraux sur la littérature²⁸.

En guise de seconde conclusion on pourrait rappeler que le procès fait à Malraux par M. Fumaroli dans *L'Etat culturel* (1991) se présente pour une bonne part comme un plaidoyer en faveur de l'enseignement contre la « culture ». Marc Fumaroli ne tarit pas d'éloges sur l'Education nationale de la Troisième République, celle de Jean Zay et de Léo Lagrange (ministre de la Jeunesse et des sports, auquel le général de Gaulle rend un vibrant hommage dans ses *Mémoires de guerre*), qui, selon lui, n'aurait pas été contaminée par le virus culturel. Il reste très discret sur la très étroite amitié qui unissait Léo Lagrange à Malraux et sur

26. On sait que cela n'a pas toujours été le cas. On prête à Anatole de Monzie, six fois ministre de l'Instruction publique ou de l'Education nationale entre 1925 et 1934, cette phrase de dégoût qui peut surprendre : « Le théâtre, qu'est-ce que c'est que ça ? » (cf. J.-R. Bourrel, « Janvier 1959, « invention » du ministère des Affaires culturelles », p. 3).

27. Ph. Poirrier, art. cit., p. 309.

28. Thèse qui s'oppose à celle des partisans d'une rhétorique de la littérature, d'une poétique, mais qui n'est pas si éloignée des positions de Gustave Lanson, comme nous l'avons montré dans divers articles.





le soutien très actif apporté par Malraux au Front Populaire et à sa politique. En réalité, ces responsables politiques étaient de ceux qui avaient pris la mesure des dangers que faisaient courir aux démocraties européennes les régimes totalitaires, notamment en observant, avec Malraux, le déroulement de la guerre civile espagnole. La force des régimes totalitaires venait de la cohésion sociale qu'ils avaient su réaliser – sans doute plus apparente que réelle et opérée sous la contrainte et par la propagande, mais néanmoins redoutablement efficace. Le souci d'un Jean Zay, d'un Léo Lagrange et de quelques autres était de rétablir l'équilibre par un effort de mobilisation, respectueux cependant des grands principes démocratiques. C'est par une politique *culturelle* qu'ils essayèrent d'y parvenir : les maisons de la culture, les activités sportives et festives, sont bien les premières manifestations de cette politique culturelle, que Marc Fumaroli voudrait mettre entièrement à la charge des premiers responsables vichystes de la jeunesse (Emmanuel Mounier, les intellectuels d'Uriage, etc.). Cette stratégie antifasciste consistant à imiter son ennemi pour être capable de lui résister était également dans les cartons des intellectuels du « Collège de Sociologie » (voir, à ce sujet, les travaux de Denis Hollier). A vrai dire, l'amour de M. Fumaroli pour la Troisième République peut paraître un peu suspect. Ce que défend Fumaroli, c'est, en réalité, une civilisation de la rhétorique, appuyée sur la foi en une nature humaine éternelle, fixée pour toujours par la volonté de Dieu. L'idéal éducatif de M. Fumaroli est bien plus celui des collèges jésuites que celui de l'instruction publique à la Jules Ferry. On remarque d'ailleurs, dans son ouvrage, une nostalgie avouée pour un élitisme proprement aristocratique, fondé sur *l'honneur* et la *générosité* (voir son éloge du mécénat, par exemple), par opposition à la *vertu* individuelle – voire individualiste – exigée par la République des Lumières (ou, si l'on veut, kantienne). Il y a aussi, comme nous venons de le voir, un certain aristocratism dans l'idée que Malraux se faisait de l'art et de la culture, mais c'était celui des Grecs de la démocratie athénienne (qui enseignait Homère à ses enfants), pas celui des grandes familles patriciennes de la chrétienté européenne.

