

Régis Debray

L'art à l'estomac, ou l'anti-Malraux

On trouvera ici la transcription d'une intervention orale, dans le cadre d'un séminaire mensuel de médiologie. Elle enchaîne sur les réflexions déjà publiées de Michel Melot, ancien directeur de l'Inventaire de France, louant la lucidité esthétique d'André Malraux.

Relire Malraux est-il pertinent pour comprendre l'actualité artistique ? La réponse de Michel Melot est oui (voir *Médium 2*, « Malraux le prémonitoire »). J'irai dans son sens, mais qu'il me permette d'ajouter une deuxième question à la sienne : qu'est-ce que « l'art contemporain » peut changer à notre compréhension de ses ébouriffants *Écrits sur l'art* ? Quelle métamorphose impose au chantre des métamorphoses l'entrée de millier de « non-œuvres » sur la scène de l'art que nul n'aurait pensé à admirer en 1950, et sans doute pas Malraux lui-même, qui récusait en son temps l'art brut ? Qu'ont à nous apprendre sur cette religion de la création le *land art*, l'*arte povera*, les arts de l'abject, etc. ? L'apothéose des divas de la scène artistique d'aujourd'hui invalide-t-elle ou non cette divination de l'acte artistique ?

Les raisons d'un rejet

Une précision, d'abord. Relire les *Écrits sur l'art* est un euphémisme. Parce que au fond on ne les a jamais lus, ou si peu. C'est devenu possible grâce à l'exploit éditorial de Gallimard, qui a transformé une série indéfinie d'in-quarto introuvables en deux in-octavo illustrés en couleurs, ainsi qu'un minutieux et remarquable encadrement critique. On avait jusqu'ici des lambeaux, des raretés, un bras par-ci, une jambe par-là. On a maintenant, par le génie du papier bible, le *Malraux imaginaire*, comme on avait eu, par le génie de la photo, *Le Musée imaginaire*.

La malédiction qui pèse sur cette somme ne sera cependant pas levée de sitôt par le tour de force technique de la Pléiade. À preuve, dans les comptes rendus de presse, superficiellement élogieux, l'absence de lecture attentive, de tout examen au fond – et le maintien de la tradition assassine (Gombrich, Duthuit, etc.) dans nos journaux dits sérieux.

L'éreintement a sa part de légitimité. Malraux ne l'a pas volé. On peut même se demander s'il ne l'a pas cherché, si l'émetteur n'a pas tout fait pour mettre en échec sa réception.

Du jeune auteur de *La Tentation de l'Occident*, son ami Drieu disait, dans les années 1920 : « Des éclairs et de la fumée. » Il a fait de l'énigme un style, y compris un style de vie (le moi fabulateur effaçant toute distanciation entre le romancier et sa créature). *Le Musée imaginaire* a porté à son comble l'art des points de suspension, les mots valant moins pour ce qu'ils désignent que pour ce qu'ils suggèrent. D'où un va-et-vient chez le lecteur entre le coup de foudre (par l'éclair) et l'asphyxie (par la fumée).

L'Université n'a vu que le fumeux, et donc rien retenu du tout. Nos départements « Esthétique et théorie de l'art » l'ignorent (où fleurissent à l'envi Adorno, Horkheimer, Deleuze, Benjamin). L'Université, on le sait, n'est pas un lieu d'invention mais une machine de répétition : ça ne crée rien, mais ça reproduit bien. Donc, côté étudiants, panne de transmission. Quant au public cultivé... Malraux est trop érudit pour les littéraires, trop littéraire pour les érudits. Il ne parle pas le philosophe, tout en alignant les philosophèmes. Le chaman tempère, mais en fait aggrave, un certain kitsch cosmolyrique (la main tremblante dans le crépuscule, le chant des constellations, etc.) par l'ellipse mallarméenne, en sorte qu'un grincheux peut lui reprocher à la fois l'emphatique et l'abscons, télescopage propre aux incantations du sorcier comme du prophète.

Comment un médiologue peut-il expliquer ce long rejet, par les diabolins de la critique comme par les spécialistes de l'histoire de l'art ? Quelques pistes, en passant.

D'abord, cet Argonaute pratique le tour du monde en quatre-vingt mots. Ce qui donne le tournis. Ce goût aujourd'hui démodé du panoramique et de l'histoire philosophique (genre Spengler ou Toynbee) produit l'équivalent littéraire des grandes machines à la Cecil B. De Mille, à la Abel Gance. Elles n'ont plus cours à l'ère de « l'idiotie

dispersive » et du Nobel analphabète. Cela dit, sa monographique méticuleuse et fouillée sur Vermeer ne cadre nullement avec l'accusation classique des spécialistes : « pensée de survol ».

Ensuite, le style constamment allusif qui ne respecte pas la déontologie critique (sans notes, sans dates, sans noms d'auteurs) s'aggrave avec la tactique connue de l'autopromotion : ne jamais citer ses contemporains (et, en ce qui le concerne, les classiques non plus). Élie Faure et Benjamin : il gomme autant qu'on peut les sources. Malraux est un critique perçant, mais sans scrupules. Il ne joue pas le jeu des travailleurs de la preuve.

Enfin, son génie du collage et du montage a pour envers une rhétorique de l'asyndète généralisée qui, télescopant trois millénaires et deux continents en une phrase, laisse le lecteur ébahi, étourdi et, à la fin, estourbi. André la Sibylle a 39 de fièvre. Perpétuellement survolté, sans plage de repos, c'est le tir tendu. Trop de hauteur de ton garantit l'essoufflement chez l'homme des vallées qui tente de suivre le guide.

D'où le côté hors-la-loi de cet officiel (ministre d'État, donc mauvais sujet), et le *too much* de l'œuvre. Sa lecture fatigue autant qu'elle ravit. Et, sur le fond, un philosophe professionnel ajoutera que non, trop facile. Il ne suffit pas de renoncer au pia-pia Diafoirus et à la note en bas de page pour être à l'esthétique ce que Zarathoustra est au prof de philo. « L'art relève la tête quand la religion perd du terrain » : Nietzsche l'avait pronostiqué, Malraux l'a pratiqué.

Car quoi de plus nietzschéen, en effet que *le procès de la vision réaliste de l'art*, qui sert de point de départ au *Musée imaginaire* et de leitmotiv à *La Métamorphose des dieux*, tout au long du triptyque ? J'en rappelle les trois titres, qui illustrent à la fois des époques et des états d'esprit : *Le Surnaturel*, quand l'art rend sensible les puissances surnaturelles (le mystère des grandes forces cosmiques), par la mise au jour d'un sacré latent. *L'Irréel*, qui est le temps de l'idéalisation, quand l'art figure un homme et un monde plus beaux que nature (mais dont nous portons l'idée en nous). C'est le divin dédivinisé. Et *L'Intemporel*, enfin, qui est le temps de la création libre, où s'affirme la volonté humaine toute nue, pour la plus grande gloire de l'homme.

À l'embarras du style, l'avocat du diable (puisque je joue ce rôle, provisoirement) ajoutera le flou du vocabulaire. Les notions de base sont mal cernées, les pilotis donnent l'impression de flotter.

Le mot *art*, par exemple : on aurait pu s'attendre à ce que Malraux, là-dessus, abatte son jeu. « Il faudrait quand même commencer par définir ce dont nous voulons parler », note à ce propos Michel Melot. De la création, de l'œuvre d'art, de la production volontaire ? Ou bien du patrimoine, des traces, de l'inventaire des vestiges d'un territoire ?

Chez ce maître de l'équivoque, le malentendu ne manque jamais de fécondité. Le mot *art* a deux sens dans ces *Écrits*, et on saute sans préavis de l'un à l'autre. Comme dans cette phrase : « Aucune civilisation avant la nôtre n'a connu le monde de l'art créé par les artistes pour qui l'idée d'art n'existait pas » : juste notation, si l'on pense aux primitifs. Mais on joue sur le mot. L'art relève tantôt d'une histoire, tantôt d'une spiritualité. Dans ce dernier sens, l'art, l'éternel témoin de notre dignité, sera la seule chose qui nous permet de nier notre mort ; mais on n'écarte pas non plus le premier, à savoir : ce qui surgit à la Renaissance, quand l'art s'émancipe du sacré et devient lui-même sa propre référence.

Au sens épisode, l'art correspond au moment de « l'irréel ». Et au sens éternité, il sert d'accolade aux trois époques et aux trois volumes comme dénominateur commun, l'englobant des métamorphoses où s'affirme la parenté secrète de toutes les œuvres plastiques, unies souterrainement par leur victoire commune sur le temps. Ce qui rend possible le « je suis entré en art comme on entre en religion ». En ce sens-là, qui est l'apport propre de Malraux, l'art recèle quelque chose de plus profond que l'enchaînement des styles et des périodes. L'art, c'est ce qui échappe à l'histoire de l'art. « L'histoire proclame que les styles passent, et dédaigne que le style demeure... » L'histoire de l'art ne rend pas compte du monde de l'art, pas plus, dirais-je, que l'histoire des religions ne rend compte de l'émotion religieuse. Le temps de l'art n'est pas la durée de l'histoire, et sa survie n'est pas sa conservation. « C'est la présence, dans la vie, de ce qui devrait appartenir à la mort. » C'est le miracle de la résurrection : une statue ressuscite en tant que forme, pas en tant que témoignage.

Médiologue hors pair, Malraux distingue ici entre deux régimes d'archives. La cotte de mailles ou l'arbalète n'appartiennent pas à notre temps ; l'ange de Reims et le tympan d'Autun, oui. Le silex, non. Lascaux, oui. Vivantes sont les œuvres, pas les objets. Et Rembrandt survit à Van der Helst.

On peut noter le même flottement sur l'omniprésente notion de *sacré*, aussi flagrante que fuyante. C'est tantôt un dieu sans temple ni figure. Tantôt le surnaturel moins la signature, désignant tout ce sur quoi l'homme n'a pas de prise. C'est l'englobant général et incommensurable, ce à quoi l'homme se rapporte mais ce qui ne se rapporte pas à l'homme. « La part nocturne ». « La grande nuit funèbre ». Ces formules frémissantes cernent un quelque chose de primordial, qui hante les premières civilisations et les arts premiers, ces arts sans auteur et sans histoire, ou qui passent pour tels à nos yeux (« notre sculpture sacrée est morte avec la chrétienté romane »). C'est cette force mystérieuse et non individualisable que refoulerait peu à peu la sentimentalité chrétienne, avec l'humanisation du spirituel inscrite dans l'art gothique, envers de l'humanisation du Christ. « Le portrait psychologique est né de la mort du sacré, dont l'art préférerait les visages tels que les voyaient la mort et les dieux. »

Ce sacré, notons-le en passant, est objet d'intuition, non de discours. D'où son affinité avec les arts visuels. Saturne se *voit* mieux qu'il ne se parle. Ainsi de ces muets pathétiques que sont Rembrandt, Goya, Michel-Ange (et non Raphaël, l'antisacré). Chez Malraux-qui-n'avait-pas-son-bac, l'intuition en sait toujours plus que le savoir (et la culture que l'éducation).

L'événementiel éclipse l'intemporel

J'en viens maintenant à mon propos central. Malraux conclut son Grand Œuvre sur une phrase célèbre, justement reprise par Melot : « L'intemporel n'est pas éternel. » Le Louvre vient d'en faire la démonstration en invitant des contemporains à réanimer ses collections permanentes, à moderniser par exemple les antiquités babyloniennes. Tout se passe comme si les vivants d'aujourd'hui ne se dopaient plus à l'intemporel : c'est l'intemporel qui se dope désormais à l'actualité pour « conquérir de nouveaux publics ». En postface imprévue à *L'Intemporel*, se déploie sous nos yeux l'événementiel. N'est-ce pas assez pour remettre en question les deux postulats de notre devin national : qu'il

existe une part éternelle – ou éternisable – de l'homme, appelée art ; et que cet individu-là, qui fabrique des formes, des volumes et des figures, est l'homme universel. Malraux boucle son histoire des images avec Picasso (terminus, tout le monde descend). Or il s'est passé quelque chose entre l'ère qui commence avec Manet et finit avec Picasso (un siècle : 1860-1960) et notre ère à nous. Depuis lors, et comme cela a été fort bien dit, le problème n'est pas qu'on ne cesse de repousser les limites du domaine de l'art – celui qui transforme des objets en œuvres et des cheminées d'usines, des cabanons ou des machines à coudre en biens symboliques –, domaine toujours plus démocratisé, accueillant et élastique, embrassant finalement « tout ce qui est photographiable ». Le problème est qu'on a changé de régime et de territoire. Non pas que la beauté soit devenue une qualité surnuméraire, elle l'est depuis très longtemps, et il va de soi que « l'art n'a rien à voir avec la beauté ». Le fait nouveau est que nos musées d'art contemporain ne seraient plus, au fond, à rattacher à la Réunion des musées nationaux mais à la sous-direction de l'Inventaire général. La valeur d'ancienneté serait alors officiellement remplacée pas son contraire : la valeur d'actualité, ou *l'actualité comme valeur*. Notre vocabulaire le plus courant a pris de l'avance, à cet égard, sur nos inerties administratives. C'est l'existence même de lieux consacrés à l'intemporel qui est remise en cause par la glissade de la transmission vers la com. Les mots clés du Musée imaginaire ont été, en un demi-siècle, remplacés par d'autres.

La *création* ? On parle d'installation, d'intervention, de happening, de dispositif, de performance. Déjà le *ready-made* de 1918 annonçait la fin de la picturalité, du fait main, du savoir-faire (qui émigre dans le faire-savoir). Le faire est remplacé par l'être, étant entendu qu'*esse est percipi*. Le titre vaut valeur (LHOOQ).

L'*objet d'art* ? Le présupposé de l'*œuvre* ? On parle de *travail*. Ou de *pièce*. Avec l'inoptique d'abord, l'art n'étant plus rétinien, avec le virtuel ensuite, l'interactif et le réseau, il n'est plus nécessaire de faire un objet pour faire une œuvre (*Quand les attitudes deviennent formes*). Pour le « numériste », l'œuvre est un passage sur écran, un flux entièrement transparent.

La *plus haute part* ? L'art est un business, un champ d'activités parmi d'autres, une ironie de la société marchande retournée contre elle-même. Warhol, fabricant et

marchand d'un produit nommé Warhol. « Gagner de l'argent, c'est de l'art. Je voudrais être un artiste homme d'affaires. »

L'art de Malraux configurait un *monde*, indépendant et solitaire, qui délivrait du temps, un monde où s'unissaient, parce qu'ils parlent le même langage et jouissent du même statut, Piero, Rembrandt et Cézanne, ou encore les têtes de Gudea, les bas-reliefs de Chartres et les guidons de vélo de Picasso. C'est devenu une *scène* où l'actuel se met en valeur, et la société en vitrine, où le produire quelque chose s'efface derrière le *se* produire soi-même. Dans une civilisation religieuse, est valeur tout ce qui se rapporte à Dieu. « Dans une civilisation historique, est valeur tout ce que la mort est impuissante à dévaloriser. » Dans une économie marchande faite civilisation, est valeur tout ce qui a un prix, tout ce que le présent valorise, tout ce qu'on n'a pas intérêt à thésauriser mais à revendre à court terme. L'aura provient du *chiffre* (ça a fait combien à la dernière vente ?). L'œuvre circule, mais comme un chèque réendossable.

On peut dès lors se demander si ce qui a été dit de l'Inventaire général ne s'applique pas en réalité à l'art contemporain ; si les installations du jour ne seraient pas à considérer dès leur apparition comme les traces d'un moment, des « témoins de leur temps », plutôt que comme des œuvres d'art au sens ancien, à savoir ces choses soustraites à la coulée du temps et toujours susceptibles de résurrection. Des produits relevant d'une archéologie du présent, disons d'une sémiologie du fond de l'air, et non d'on ne sait plus quelle critique d'art. L'esthétique annexée par la sociologie, l'œuvre en quelque sorte résorbée dans sa valeur documentaire ou de témoignage, ou de symptôme (sous une forme au reste de moins en moins symbolique, de plus en plus informelle, brute, sauvage, indicielle). Les valeurs de l'art à l'estomac ne trichent pas, ce sont celles de la Bourse. L'idée de *développement durable* s'applique désormais à tout – sauf à l'architecture et aux inventions plastiques, domaine où elle avait valeur de norme. Il est désormais admis que la durée est ennui, et l'éclat dans l'éphémère. Par quoi les arts visuels rejoignent la haute couture, avec ses impératifs de rotation accélérée.

Ce qui amène à nous demander si « la première civilisation qui se veuille héritière de tout le passé de la terre » n'est pas aussi celle qui entend ne rien laisser en héritage aux suivantes ; ou du moins celle que cette seule éventualité n'empêcherait nullement de dormir. Ce n'est pas qu'elle ignore ses valeurs suprêmes ; c'est qu'elle s'applique, en

toute lucidité, et pour son plus grand bonheur, y compris dans le domaine de l'art, les valeurs propres à l'économie de marché, qui se passent fort bien de postérité, et pour lesquelles le *no future* peut se révéler une loi de fonctionnement viable.

Voilà qui conduit à réinterroger la clé de voûte de cette cathédrale, qui en cale tous les piliers, je veux dire l'idée nodale de création. Qu'elle soit *décalée* par l'actuelle métamorphose du champ artistique, c'est une évidence, mais, au fond, cette mise au rancart ne serait-elle pas révélatrice ? Malraux ne lui avait-il pas donné un peu vite un caractère d'invariant anthropologique (« Ce geste de *création* dont l'identité et la permanence fondent notre sentiment d'une unité du genre humain ») ? Le besoin de figuration serait consubstantiel à l'humanité ? L'homme aurait partout et toujours voulu donner forme plastique à sa vision de l'univers ? Cela semble historiquement et géographiquement inexact.

D'abord, c'est faire bon marché du premier commandement : tu ne feras pas d'images. Rappelons-nous tout de même que l'art proprement chrétien, celui qui ne démarque pas les stéréotypes romains, ne commence qu'au VI^e siècle, sous Justinien, avec les mosaïques et les évangéliaires, et qu'il lui a fallu un millénaire pour se réconcilier avec la sculpture, emblème du paganisme (pour beaucoup de Pères de l'Église, les démons, n'ayant plus de niche, s'étaient réfugiés dans les statues). Au moment de son plus grand dynamisme, III^e et IV^e siècles, le mouvement chrétien est aniconique. Souvenons-nous de tous ceux pour qui la meilleure façon de représenter Dieu est de ne pas le représenter. Souvenons-nous des crises iconoclastes qui ont dévasté les églises, à Genève, à Lyon, à Saint-Denis. Et souvenons-nous d'abord du grand absent de la fresque : l'Islam. Sidérante impasse. Le point aveugle. Le blanc. Malraux : « Un pays sans sculpture ni peinture est pour moi un pays muet : d'où la faiblesse de nos relations avec l'Islam. » Oubli ou refoulement ? Rappelons-nous d'où vient l'expression *Les Voix du silence*. Malraux l'a prise chez Élie Faure (*Histoire de l'art*, tome II, p.216), où elle désigne « les voix intérieures que nous n'écoutons qu'en nous ». Celles, par exemple, qui ont dicté le Coran incréé au Prophète illettré. Malraux ne voit dans l'Islam qu'un monde intemporel et anhistorique, associé à une nature ingrate.

Ensuite, l'idée même de l'artiste comme créateur, à l'instar de Dieu ou du poète, figure d'indépendance et de solitude, est le calque d'une culture proprement mais seulement

occidentale et judéo-chrétienne. Par quoi cette négation de Dieu reste hantée par Dieu. L'extraordinaire majoration de la création artistique dans notre culture moderne peut se lire comme une théologie modèle réduit, maquettée par cela même qu'elle refuse. C'est peut-être l'ironie involontaire du titre : *La Métamorphose des dieux*, à lire comme : la genèse biblique mise en bouteille, étiquetée *Psychologie de l'art*, avec, à l'intérieur de cette bouteille à la mer, une multitude de petits démiurges, nos créateurs canonisés.

L'art asiatique n'est pas gouverné par l'idée de création, proprement impensable dans un cosmos incréé où Dieu n'a aucune place. Le Tao, comme réalité originelle totalisante, se passe de démiurge. L'esthétique de Malraux calque dans le monde des formes un modèle créationniste méditerranéen, qui fait de l'artiste un peu plus que le prêtre des sociétés qui ne croient plus en leurs prêtres, l'ultime support de la dernière religion possible : un rival profane du bon Dieu. L'art de Malraux est un *Fiat lux* toujours recommencé, et son Musée, une arène où des catcheurs prométhéens terrassent le chaos, matent le destin, s'empoignent avec le désordre de l'univers. Cette mise en accusation du monde n'a aucun sens dans d'autres cosmologies. Shitao et son *Traité sur la peinture* (1715, traducteur Simon Leys) ne reconnaîtraient pas du tout dans cette figure les dispositions d'esprit du Moine citrouille amère, opérant avec son pinceau à main levée. Le modèle génératif chinois – ce que François Jullien appelle le procès – ne sépare pas le transcendant de l'immanent ; et s'il distingue l'apparence manifeste d'une forme virtuelle, ce sont deux aspects d'un même continuum de réalité. « L'artiste n'est pas le transcripteur du monde, il en est le rival » : c'est là une présomption, un orgueil, une mégalomanie qui ferait sourire un peintre chinois, pour qui peindre un bambou c'est d'abord et modestement faire pousser le bambou en son for intérieur. « À l'orgueil de la conquête, écrit François Cheng, l'art chinois oppose l'humilité de l'accueil. » La création asiatique est efflorescence, accomplissement, émanation du monde, en interaction avec lui. L'artiste chinois ne s'oppose pas à la nature, il l'épouse avec son âme et son corps. Son problème n'est pas de défier l'univers, et encore moins de refaire le monde, mais de le *rejoindre*, en retrouvant sa nervure, en faisant réapparaître le vide médian sous le plein, le souffle vital du cosmos sous l'écorce du prunus.

L'artiste malrucien, qui arrache aux nébuleuses le chant des constellations, prolonge la tentation de l'Occident. Cette religion de l'art, qui se serait voulu alternative et substitut à la foi chrétienne, en semblerait plutôt, à distance, comme une queue de poisson, un

soubresaut *post mortem*. L'universalité qu'il veut lui prêter n'universalise-t-elle pas un pli culturel à forte capacité hallucinatoire, mais comme toute assez provincial ?

« Peu importe la barque qu'il emprunte pour s'éloigner de la rive... » (sous-entendu : des apparences) : Malraux embarque l'homme universel sur la nef « création artistique » ; mais cette barque, vue de Sirius, ressemblerait fort à un canot de sauvetage du navire amiral judéo-chrétien, à bord duquel notre grand prêtre a fait monter, de chic, tous les indigènes de la terre, qui n'en peuvent mais.

La voyance médiologique

Ces observations ou ces doutes ne sauraient nous empêcher de rendre hommage au plus fécond des disciples de Benjamin, à l'auteur de la *Psychologie du cinéma*, médiologue avant la lettre. Ce n'est pas un métaphysicien banal, ce n'est pas un spiritualiste comme les autres, celui qui a fait parler culture au cadre, au vernis, à l'emplacement des tableaux, et a vu dans la photo l'accoucheuse d'une nouvelle époque de la pensée. C'est un médiologue conséquent, un adepte du matérialisme religieux, un praticien de l'ironie à la Duchamp (le cynisme en moins). La mise entre parenthèses du jugement de goût n'avait rien pour le choquer. « C'est le regardeur qui fait le tableau » ? Sans aucun doute (sauf qu'il n'y a plus de tableau). Le coefficient d'art vient du dehors à la chose dite artistique : cette idée, devenue banale, était encore scandaleuse en 1950.

Certes, maintenant que la mort a transformé en œuvre cette recherche, on peut déceler ses manques. En faisant à Malraux le coup que lui-même fait à Baudelaire critique d'art, ou au poète des *Phares*. « Voyons un peu : qu'est-ce qui n'est pas dans l'atelier ? Qu'est-ce qui n'existait pas pour Baudelaire ? » Georges de La Tour et Vermeer ? Ils n'existaient pour personne en 1850. Mais dans le musée baudelairien, remarque Malraux, ne figurent ni Byzance, ni l'art médiéval, ni les primitifs italiens (ou flamands : pas plus Van Eyck que Giotto). Ni l'art préhistorique. Ni la sculpture, cet « art des Caraïbes ». Toutes choses absentes qui sont rentrées, et à la première place, dans le Musée imaginaire de 1950. On ne lui reprochera pas, anachronisme oblige, l'absence de Jeff Koons, Orlan ou Beuys... Mais deux absences surprennent le visiteur de 2005 : l'*architecture* et la *photographie*. Soit les deux branches les plus dynamiques, les mieux nourries, les plus en vue, de l'invention contemporaine des formes (Nouvel,

Pei, Foster ne sont-ils pas les divas de la scène ?). Quand on l'interrogeait sur le pourquoi de ce passage des architectes à la trappe, Malraux répondait en médiologue conséquent : « Il n'y a pas d'architecture dans mes ouvrages sur l'art pour la simple raison qu'il n'y a pas de bonne photo d'architecture » (ce qui n'est plus vrai aujourd'hui). Je ne sais pas qu'on se soit avisé de l'absence beaucoup plus paradoxale de la photographie d'art dans une réflexion sur l'art entièrement fondée sur la photo.

Qu'il puisse y avoir des musées de la photographie qui ne soient pas des annexes de l'art déco ou des Archives de France l'aurait sans doute déstabilisé. A fortiori que ces musées soient devenus les plus fréquentés, les plus en prise sur la jeunesse, les plus commentés par la presse... La photo est chez lui génétique mais comme médium, non comme objet. Elle n'a pas de génie propre. Elle a accouché du détail et du rapprochement (« les images envahissent notre mémoire par paires »), soit les deux leviers du *Musée imaginaire*, qui lui doit tout. Mais le moyen de découverte n'est pas à ses yeux à découvrir, il est sans ontologie. La photo vaut pour ce qu'elle permet, non pour ce qu'elle est. Et pour cause, si elle n'est pas, dans son principe, *cosa mentale* (le traitement numérique l'eût peut-être réhabilitée à ses yeux). C'est la négation de la négation des apparences. « Si un tableau est un tableau avant de représenter un chat, à quoi se rapporte-t-il plus qu'au chat, sinon aux images que le peintre connaît ? » Mais Cartier-Bresson ne dialogue pas avec Atget comme Van Gogh avec le Tintoret. La photo n'est pas née dans les musées de photo. Et qu'aurait-il pensé de la confrontation Giacometti/Cartier-Bresson ? D'après ses canons, ce ne peut être qu'une bévée ou une farce. Il n'exclut pas du tout qu'un gadget devienne un art, mais à condition qu'il quitte la sujétion aux apparences (d'où l'éloge des collages de Max Ernst et des photo-affichistes antinazis).

Cartier-Bresson ne figure pas dans *La Métamorphose des dieux* (où Giacometti passe comme une ombre, une fois). Hitchcock non plus, ni Jean Renoir, ni Eisenstein. Il y a certes le problème matériel posé par l'exposition des objets temporels, et, après tout, la cinémathèque est là pour cela. Mais on peut douter que la cinémathèque eût figuré dans le corps de bâtiment principal de son Musée imaginaire réalisé en dur. On peut dire en ce sens que Malraux fut un médiologue enthousiaste et excessif. Il sait que l'œil est dans la dépendance du trou de serrure, mais il n'accomode pas sur le trou. Ou plutôt :

ce n'est qu'un trou, un « ce à travers quoi », un médium qui délivre l'information mais n'est pas en soi une information.

Cela dit, si le conservatisme est la forme politique de la mélancolie, Malraux n'a rien d'un conservateur. Il a le tragique plutôt gai, et en l'occurrence technophile (quand l'humaniste en titre est technophobe). Les deux derniers chapitres de *L'Intemporel* exaltent l'audiovisuel, et tout ce qu'il devrait techniquement autoriser. Et que va-t-il permettre d'essentiel et d'enthousiasmant ? Rien de moins que la résurrection du sacré, et ce nonobstant l'engorgement, la surabondance et donc la dévaluation des images – phénomène capital rarement réfléchi par les esthéticiens (et moins encore par les esthètes). Malraux passe directement du prodigieux chapitre sur Haïti, son dernier voyage, au petit écran. Dans notre langage à nous, il a saisi aux cheveux *l'effet jogging* : la plus moderne des techniques de reproduction va faire renaître – ou du moins : est armée pour le faire – le plus archaïque, le plus tribal, le plus magique des arts : l'art des peuples dits primitifs. Malraux s'est toujours beaucoup mieux entendu avec les arts premiers qu'avec les arts derniers. Il est infiniment plus à l'aise (un peu comme Lévi-Strauss) sur les mornes haïtiens ou dans les forêts de Casamance que sur la V^e Avenue (ou à la Documenta de Kassel...). Il n'est sans doute pas le seul à s'être mis dans ce mauvais cas, mais son originalité est d'avoir deviné que le sacré n'était pas derrière mais devant nous, et cela au creux même de la vidéosphère (on sent que le mot lui brûle les lèvres). Passant sur le cadavre des Beaux-Arts, enjambant les derniers soubresauts de l'art moderne, les arts premiers seront demain, annonce-t-il, les premiers des arts. Grâce à quoi ? À un changement de milieu technique, qui va revaloriser l'archaïque. « Symboliquement, à la mort de Picasso, l'école de Paris finit, l'audiovisuel commence... Avant la fin du siècle, il sera au Musée imaginaire ce que celui-ci fut du Louvre. » À savoir un multiplicateur d'audience ; un moyen d'éducation ; et surtout un découvreur.

Un extralucide pour qui « le principal effort du monde moderne doit tendre à la création de la réalité » aurait sans doute accueilli avec enthousiasme l'actuelle révolution numérique. De quoi, en attendant, l'audiovisuel aurait-il dû, allait-il, selon lui, nous délivrer ? D'abord, du viseur photographique, comme cadre de vision fixe, rectangulaire, immobilisant. Sans doute l'écran aussi est-il rectangulaire. Mais il aura bientôt la profondeur en 3D, et il y a le travelling qui va retrouver le regard premier

comme passage et parcours – et donc nous restituer la frise, le kakémono, le tympan. La photo fixe isolait artificiellement les pièces, « tout album démembre la cathédrale ». Elle nous fait oublier que les statues, rondes-bosses et bas-reliefs, font partie du monument. Avec l'audiovisuel, nous aurons non seulement un système de corrélations plus large que jamais, mais encore la résurrection de l'art sacré, car tout art dépend de son lieu et des rituels qui l'escortent. L'écran redonnera vie au sanctuaire et à son arrière-plan d'ombre ou de nuit. Nous irons à Borobudur, au Mexique, mais aussi et surtout à l'intérieur des grottes chinoises, indiennes et préhistoriques. Le contraire de la scène de l'art, avec ses éclairages, c'est la grotte sacrée, avec sa pénombre, ses clairs-obscurs, ses frissons et ses énigmes. Victoire de l'ombre sur les spots. Retour au « temps des dieux qu'on adore la nuit ».

Optimisme ? Oui, sans doute. C'était oublier que ce que le cinéma est *aussi*, une industrie, l'audiovisuel l'est *d'abord*. C'était prendre ses vœux médiologiques pour la réalité, sans considérer l'économie de la chose. Malraux, comme toujours, avait mis la barre un peu haut. Il communique à ses adeptes le mal d'altitude. C'est le prix, souvent, des grands bols d'air.