

**D/1954.01.08 — André Malraux, «Le Problème fondamental du musée», discours prononcé au Congrès d'art et d'archéologie, réuni à New York les 6, 7 et 8 janvier 1954, à l'occasion de l'ouverture de nouvelles salles au Metropolitan Museum, et du bicentenaire de l'université de Columbia. *La Revue des arts. Musées de France* [Paris], vol. 4, n° 1, 1954, p. 2-12.**

La sténographie de ce discours a été revue par l'auteur. Ce texte est une première version de l'«Introduction» de *La Métamorphose des dieux*.

Repris sous le titre «Qu'est-ce que le musée ?», *Arts-Spectacles* [Paris], 2 juin 1954, p. 1 et 9;

et sous le titre *Du musée*, édition corrigée et préfacée par l'auteur, Paris, éd. Estienne, 1955, (plaquette de 31 p.).

---

**André Malraux**

### **Le problème fondamental du musée**

#### **[Du Musée]**

Invité à parler ici du problème fondamental du musée, j'en écarte les problèmes techniques qui seront traités par de plus compétents. Je veux attirer votre attention sur ce que notre civilisation, la première, pressent un humanisme universel et tente de fonder la première notion universelle de l'homme. Non pas, comme le fit la Grèce, par la création de modèle héroïque ou divin, mais par la recherche de l'élément le plus profond des civilisations qui se sont succédé.

Et je crois que le musée est un des lieux où s'élabore cette notion.

Le musée, vous le savez comme moi, est en somme assez récent. Comme notre idée de l'art, il commence à la Renaissance. Auparavant, à l'exception de l'épisode hellénistique sur lequel nous reviendrons, tout artiste crée des figures pour qu'on les prie, non pour qu'on les admire. J'ai parlé jadis du premier sculpteur chrétien qui vit pour la première fois le visage du Christ sourdre de ses mains tâtonnantes; sans doute le premier sculpteur sumérien qui sculpta le premier visage humain, sans doute le premier

sculpteur égyptien qui fit sortir de la terre éternelle le premier corps où nous retrouvons aujourd'hui l'âme même de l'Égypte, ne se méprenaient-ils pas davantage sur leur puissance de création; mais jamais l'idée d'art ne leur vint à l'esprit. L'artiste religieux est un sourcier d'infini. Lorsque les statues commencent à devenir des statues, les collections commencent. Il est troublant de penser que si Laurent le Magnifique se trouvait avec vous, demain, à l'heure où s'ouvriront les nouvelles salles du Metropolitan Museum, il passerait devant les neuf dixièmes des œuvres sans les voir...

La Renaissance admire dans les formes antiques celles des dieux auxquels elle ne croit pas. Lorsque le monde antique sortit de terre, ses figures, qui n'étaient pas encore tout à fait ce que nous appelons des objets d'art, étaient les dieux morts d'une religion ennemie. Alors, pour la première fois, on conçut une forme distincte de ce que nous appelons un contenu, une forme chargée de grandeur par elle seule... Pensez à un maître de Chartres sculptant une Vierge : il voulait que sa statue fût digne de la Mère du Christ. Pensez à Phidias sculptant Pallas Athéné : elle était... (oh ! je ne crois pas qu'il ait cru sans réserves aux dieux grecs !), elle était pourtant au moins autant pour lui que pour nous la patrie : pas seulement une statue, mais la déesse poliade d'Athènes...

Et pensez à Botticelli peignant sa première Vénus. Il ne peint évidemment pas une œuvre chrétienne, mais pas davantage une œuvre païenne, car il ne croit pas à Vénus; il fait un tableau. L'art devient le pouvoir mystérieux qui a traversé les siècles. Pourquoi une œuvre supposée grecque (elle était généralement romaine), a-t-elle retrouvé alors sa présence, ou, du moins, une présence ? Nul d'entre vous ne pense qu'il existe une beauté unique et éternelle : la beauté grecque, à laquelle tout art se rapporte; deux des orateurs qui m'ont précédé ont parlé, l'un au nom de la Chine, l'autre, du Mexique... La Renaissance est moins celle de l'Antiquité qu'elle n'est la naissance de l'immortalité. Celle-ci n'avait jamais existé. Le sculpteur de Chartres ne croyait pas du tout que ses saints fussent éternels. Si on avait dit à Van Eyck qu'un jour le christianisme disparaîtrait, il n'en eût rien cru, mais il eût été bien assuré que si on oubliait le Christ, ou oublierait du même coup ses tableaux. Le Charles-Quint de la légende ramasse le pinceau de Titien – alors que jamais le Téméraire n'eût ramassé celui de Roger Van der

Weyden – parce que l'empereur sait que l'homme dont il ramasse le pinceau, peint pour l'immortalité.

En gros, le musée se développe en même temps que la conscience d'un pluralisme artistique, que l'opposition entre l'art septentrional et l'art méditerranéen (n'oublions pas que le musée naît en Europe, seulement en Europe). Lorsque Taine écrit la *Philosophie de l'Art*, il l'écrit presque tout entière pour concilier Rembrandt et Raphaël. Mais le musée du début du XIX<sup>e</sup> siècle, qui unit des écoles de peinture différentes, voire ennemies, ne connaît encore qu'un seul style de sculptures.

Ce qui nous échappe parce que nous croyons que le romantisme a ressuscité l'art du Moyen Âge. Le romantisme a ressuscité un rêve du Moyen Âge, des lieux historiques, un décor : il n'a jamais ressuscité un style. En Angleterre, comme en France, les restaurations ont détruit tout le génie qu'elles ont touché – en Angleterre, la quasi-totalité de la sculpture gothique. Car elles rétablissaient le monument de rêve, le lieu historique, au mépris du style, c'est-à-dire de l'art. Le tympan de Saint-Denis, abbaye royale de France, est arraché au génie, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, par un sculpteur qui «modernise» le tympan des rois, auquel il ajoute sereinement son nom : Brun. Le musée ne connaît alors qu'une sculpture suprême : la sculpture antique, qu'il croit grecque.

A quel point l'art gothique fut ignoré au XIX<sup>e</sup> siècle ! Théophile Gautier, passant par Chartres vers 1845, écrit : «Je n'ai pas eu le temps de faire le détour pour voir la cathédrale». De la route à la cathédrale, il y avait alors 400 mètres. Baudelaire – le plus grand critique de l'Occident, Baudelaire qui a pressenti le sens de l'art précolombien – écrit que la sculpture dans son ensemble est «un art de Caraïbes», et qu'il n'y a pas de sculpture gothique valable par elle-même...

Il semble bien que la résurrection de la sculpture médiévale ait été, comme toutes les autres, l'œuvre de l'art moderne. Le fait que celui-ci ne se soumet pas à l'apparence, nous a littéralement opéré de la cataracte, ouvert les yeux. Avant lui, que de formes aussi invisibles que les formes gothiques furent invisibles à nos classiques ! Il a fait apparaître l'art médiéval, puis, dans sa traîne, tous les grands arts religieux de l'Asie, de l'Orient et enfin, les arts qu'on appelait sauvages. Cette première prise de conscience de

l'art mondial est à la Renaissance ce qu'est, au cabinet d'antiques du XVI<sup>e</sup> siècle, la totalité de nos musées. Et cette résurrection n'a rien d'un éclectisme.

Supposons que Baudelaire nous accompagne demain à l'ouverture des nouvelles salles du Metropolitan Museum. Nous sommes portés à croire que son premier étonnement portera sur la multiplicité des œuvres. Or, s'il croyait qu'un siècle après sa mort, les chefs-d'œuvre seraient à peu près les mêmes, il supposait aussi que des œuvres de toute nature auraient émergé des civilisations. Que constaterait-il ? D'abord, la fin de l'académisme : il l'avait prévue. Puis le maintien des grands artistes qu'il appelait les Phares, prévu aussi. Mais il découvrirait que vos nouvelles salles ne sont pas envahies – pas encore – par des peintures de toutes les époques, de toutes les civilisations; qu'elles le sont par une peinture déterminée. Peinture qu'il n'ignorait pas : elle figurait de son temps dans les antichambres des musées. C'est celle des Primitifs.

Après la résurrection de cette peinture chrétienne, Baudelaire découvrirait celle de la sculpture chrétienne : j'ai dit qu'il ignorait la sculpture des cathédrales, qui joue pour nous le rôle que l'on sait.

Il découvrirait ensuite la métamorphose totale de la Grèce. Il ne connut pas la *Victoire de Samothrace*, entrée au Louvre un an après sa mort; les œuvres qu'il tenait pour les œuvres grecques capitales, ou bien ne sont pas grecques, ou bien sont remplacées dans notre admiration par des œuvres de beaucoup antérieures : l'art du musée de l'Acropole a remplacé «l'antique».

Il se trouverait en face d'un monde proprement religieux ou sacré, chrétien et non chrétien, car nos musées n'ont presque rien accueilli de l'Asie ou de l'Orient, qui n'appartienne au sacré; il se trouverait devant l'invasion du musée par les œuvres de toutes les civilisations dans lesquelles l'idée d'art n'existait pas.

Peut-être ne pouvons-nous comprendre pleinement cette résurrection qu'en écartant le préjugé qui fait de l'architecture, la mère des arts plastiques. Qu'elle ait joué un rôle considérable dans leur évolution n'est pas douteux. Encore faut-il regarder de près. La sculpture de la cathédrale est-elle née de sa façade, qu'on ne voyait généralement pas, ou de son espace intérieur ? Serait-il paradoxal de dire que le grand

architecte médiéval est avant tout un architecte du vide, un architecte de l'ombre ? Comme, de façon plus évidente, l'architecte égyptien, l'architecte hindou. Leurs formes naissent du sanctuaire, de l'ombre sacrée : les grands temples de l'Inde sont des grottes. Et le grand art sacré semble bien avoir tiré de la même vénération tâtonnante les styles de son architecture et ceux de la sculpture.

En Egypte, le grand ensemble du Sphinx et des Pyramides semble monter à la fois de la petite chambre funéraire qu'il recouvre : du petit cadavre embaumé qu'il avait pour mission d'unir à l'éternité. Ellorâ et l'Inde tout entière semblent ne chercher qu'à restituer aux divinités souterraines une ombre désinfectée de l'homme. L'architecture du Boroboudour fut à tel point conçue pour les dieux, qu'on n'en a pas découvert la majesté avant les premières photos d'avion.

L'Egypte, Sumer, l'Inde, ont admis comme certitude, comme article de foi, que la vie était apparence et qu'une autre chose, qui était Vérité, existait; que le sentiment fondamental de l'être humain était la conscience de ce qui échappait à l'apparence. Or il existe encore un pays où cet état de conscience n'a pas disparu : c'est l'Inde. Telles des légendes les plus révélatrices, dont on peut trouver le texte littéraire dans les *Puranas*, y sont encore des contes de nourrice. Voici l'une d'entre elles :

Dans la solitude de la forêt, l'ascète Nârada médite, le regard fixé sur une petite feuille éclatante. La feuille commencer à trembler; bientôt le grand arbre tout entier frémit comme au passage des moussons, dans la luxuriance immobile sur le sommeil des paons : c'est Vishnou.

— «Choisis entre tes souhaits» dit le bruissement des feuilles dans le silence.

— «Quel souhait formerais-je, sinon connaître le secret de la mâyâ ?»

— «Soit. Mais va me chercher de l'eau». Dans la chaleur l'arbre flamboie.

L'ascète atteint le premier hameau, appelle. Les animaux dorment. Une jeune fille ouvre. Sa voix était comme un nœud d'or passé autour du cou de l'étranger; pourtant les occupants ne le traitent pas en étranger, mais en familier au retour longtemps attendu. Il est des leurs depuis toujours. Il a oublié l'eau. Il épousera la fille, et chacun attendait qu'il l'épousât.

Il a épousé aussi la terre, l'écrasant soleil sur les sentiers de terre battue où passe une vache, la rizière tiède, le puits que l'on anime en marchant sur sa poutre horizontale, le crépuscule sur les toits de palmes, la flamme rose des petits feux de bouse dans la nuit. Il a connu le gros village où passe l'inépuisable route, où sont les acrobates, l'usurier, le petit temple aux dieux enfantins. Il a découvert les bêtes et les plantes secourables, la tombée du soir sur un corps épuisé, la douce profondeur du calme après la récolte, les saisons qui reviennent comme le buffle qui revient au point d'eau à la fin du jour. Et le triste sourire des enfants maigres, les années de disette. Son beau-père mort, il est devenu le chef de la maison.

Une nuit de la douzième année, la terrible inondation périodique noie le bétail, emporte les habitations. Soutenant sa femme, conduisant deux de ses enfants, portant le troisième, il s'enfuit dans la coulée de la boue primordiale. L'enfant qu'il porte glisse de son épaule. Il lâche les deux autres et la femme pour le ressaisir : ils sont emportés. A peine s'est-il redressé, dans la nuit qu'emplit le fracas gluant, qu'un arbre arraché l'assomme. L'épais torrent le jette sur un rocher; lorsqu'il reprend à demi connaissance, seul l'entoure le limon calmé où dérivent des cadavres d'arbres chargés d'oiseaux... Il pleure dans le vent qui s'éloigne. «Mes enfants, mes enfants...»

— «Mon enfant, répond en écho la voix soudain solennelle du vent, où est l'eau ? J'ai attendu plus d'une demi-heure...» Il est dans la forêt au flamboiement immobile, devant le grand arbre frémissant.

Quelle analyse nous ferait entendre avec autant de force la voix souterraine de l'Inde ? Il est évident que la seconde vie de l'ascète n'est pas plus réelle que la première, mais que la première n'est pas plus réelle que la seconde. C'est en face de l'éternité dont le dieu vient de lui donner la révélation, que l'ascète comprend le néant de toutes les apparences. Cette conscience, sous des couleurs différentes, a suscité l'art du monde ancien depuis les premiers jours de Sumer jusqu'à la fin de l'Inde médiévale; c'est elle qui est derrière presque toutes nos résurrections. Prenons-y garde, car elle implique que l'apparence est dans le monde de la durée, dans le monde de la vie et de la mort, dans le monde du destin; alors que la vérité est dans un temps qui n'est pas le temps des hommes, mais proprement le temps sacré. D'où le rôle qu'elle impose à l'art.

Dans toutes ces civilisations, la fonction de celui-ci a été de relier les formes de l'apparence au monde de la vérité : de fonder l'apparence en vérité. Au jour du Jugement, que les dieux ressuscitent face à face le peuple des vivants et le peuple des statues ! Que l'Eternel jette la foule de chair qui pria dans la nef des cathédrales devant le portail royal de Chartres, quelles figures porteront le mieux la marque du Christ ?

La volonté de fonder l'apparence en Vérité n'est pas la clef de tous les arts; mais pour la civilisation qui la découvre la première, elle projette sur tous sa lumière. Et d'abord sur l'art traditionnellement opposé à ceux de l'Orient : l'art grec. Aristote dit que le but de l'art est de découvrir et de rendre apparent le secret des choses. Ce qui laisse bien supposer qu'il y a un secret des choses et que l'apparence n'est qu'apparence. La plus grande création grecque dans le domaine de l'invention des figures est sans doute la Victoire. Or les empires, si obsédés qu'ils soient d'éternité, n'ont pas ignoré le goût de la puissance. Et nous trouvons en Assyrie, en Egypte, partout, des représentations de victoires : en Mésopotamie les prisonniers, les torturés et toutes les formes du malheur (comme si la victoire ne pouvait être liée qu'au malheur...) chassés par quelque archer, s'en vont vers le vide de la terre assyrienne; en Egypte, le poing du Pharaon tient les têtes coupées liées par les chevelures. Mais la Grèce a inventé que la victoire était une figure et non pas une représentation; que cette figure était une femme; qu'elle volait (l'Asie avait inventé les ailes, mais non de faire voler ses figures). Et l'art grec dans son ensemble me paraît, à un réalisme quelconque, ce qu'est l'envol grec de la Victoire à la représentation des combats. Les objets d'art commencent plus tard...

A Rome et à Alexandrie : où l'art agonise. Et à la Renaissance ? Mais celle-ci est chrétienne, bien qu'elle hésite entre le surmonde chrétien et la féerie. Botticelli ne croit pas à Vénus. Le surmonde chrétien ne finira qu'avec Michel-Ange – avec qui meurt aussi la grande sculpture – et avec Rembrandt.

Il est saisissant que Vermeer succède directement à Rembrandt. Se sont-ils rencontrés ? Le vieux génie eût-il compris le jeune, pressenti que de ses figures secrètes et en apparence banales, allait naître ce qui ferait du Christ un intrus dans la peinture ? Ici commence la peinture seule. Vermeer et Chardin semblent soumis à l'apparence;

mais leurs spectacles, comme les statues d’Egypte, sont des «doubles». Et nous atteignent parce qu’ils le sont. A quel point ce que nous appelons art – libre ou non du surmonde – est peu soumis à l’apparence, les peintres que nous avons ressuscités : Vermeer, Latour, Le Greco, Piero della Francesca, nous l’enseignent de façon criante. Ce n’est pas l’apparence que cherche la peinture désormais, c’est la touche visible, la révélation de la couleur pour elle-même, ou ce secret qui cache l’illusion des Ingres et chez Corot comme chez Vermeer. A partir de Manet, la déformation devient de plus en plus manifeste, de plus en plus significative. Le refus de l’apparence dépasse en violence celui que connut Byzance. L’art moderne est l’art même des surmondes – sans surmondes.

Sans surmondes ?

Pour tous nos peintres est né un domaine obscur et complexe qui n’existait pas autrefois, qui n’avait pas autrefois la même nature : le monde de l’art. Non pas objet de connaissance, mais né d’une révélation semblable à celle de la musique ou de la poésie. Si nous sommes ici, c’est que chacun de nous, dans tel ou tel musée, dans tel ou tel lieu, a éprouvé un jour devant des chefs-d’œuvre ce sentiment de révélation : le sentiment que les œuvres s’unissaient d’un coup et que surgissait un monde privilégié, irréductible à celui du réel. Le monde de l’art, tel que nous l’impose le musée, est le surmonde de l’art moderne.

Si l’on s’est mépris à la nature de ce monde, c’est que tout le XIX<sup>e</sup> siècle a vu en lui le monde du rêve.

Mais la méprise de Baudelaire est poignante, car il n’oppose pas à l’action du général Aupick ses rêves, il lui oppose les *Fleurs du Mal* et l’univers des *Phares*. Univers qui n’est pas rêverie, même si le rêveur s’y complaît. Ce n’est pas l’art qui nourrit la rêverie : c’est la fiction qui l’accompagne (elle accompagne aussi la foi). Sous les sentiments que suscitent les œuvres, règne le sentiment fondamental que n’importe quel artiste éprouve devant n’importe quel chef-d’œuvre de n’importe quel art, fût-il le plus éloigné de nous, fût-il le plus abstrait; et ce sentiment n’est pas une forme d’abandon, mais d’exaltation.



Non pas l'enthousiasme, que suscitent – entre toutes – les œuvres où les romantiques se sont reconnus, Rembrandt, Michel-Ange, Beethoven : l'exaltation que nous éprouvons devant Chardin comme devant les sculptures de Chartres, devant Vermeer ou Velasquez comme devant les sculptures d'Ellorâ, devant Piero della Francesca autant que devant Rembrandt, devant le Cézanne le plus architectural autant que devant le Van Gogh le plus pathétique. Le mot «beau» n'est plus aujourd'hui que le signe, le chiffre, de ce sentiment. Et peut-être la première définition du Musée Imaginaire est-elle : l'ensemble des œuvres humaines devant lesquelles nous l'éprouvons.

Or, ce sentiment est inséparable de celui d'une présence.

Si lointaine que soit l'œuvre. Lorsque nous regardons le plus beau bison de Lascaux ou d'Altamira et un silex et une pierre gravée quelconques de la même époque, le bison est pour nous présent; il est à la fois magdalénien et autre chose : nous sommes en face de lui comme d'un esprit. Le silex taillé lui aussi est préhistorique, lui aussi est devant nous; mais sa présence n'est qu'une présence physique, non cette présence de fantôme que possède le bison, et qui est celle de l'œuvre d'art. Que la qualité d'art disparaisse, le mauvais bison rejoint dans nos connaissances ou notre curiosité le silex taillé, mais ne rejoint nulle part le chef-d'œuvre.

C'est de cette présence de fantômes qu'est fait le musée.

Mais cette présence, nous ne la commandons pas. N'appliquons pas le mot «choix» aux œuvres d'artistes dont les valeurs n'étaient pas les nôtres ! Messieurs les Conservateurs, vous ne choisissez pas contre la sensibilité de toute votre époque : les sensibilités collectives ont leur point vulnérable, et Achille n'a pas choisi son talon. Celui qui aime la peinture n'en est pas plus un amateur que Tristan n'est un amateur de femmes. Ne parlons pas de Rembrandt, de Cézanne, comme si nous leur accordions un bienveillant intérêt : le jour où ils ont commencé d'exister pour nous, nous avons été requis par eux. Il ne s'agit pas d'invulnérabilité : que de grandes œuvres ont été oubliées ! Ni seulement de postérité. Mais de la présence dans notre vie de ce qui devrait appartenir à la mort.

Supposons qu'on semble prouver que la Victoire de Samothrace est fausse. Cette statue cesserait immédiatement d'exister pour vous. Vous ne la trouveriez pas seulement moins belle : elle serait morte. Supposons maintenant qu'on ajoute : «Mais c'est un faux du XVI<sup>e</sup> siècle». Elle ne redeviendrait pas la Victoire de Samothrace, mais elle cesserait d'être morte. Pourquoi ? Parce que le faussaire est un fabricant de siècles : si le faussaire est ancien, l'œuvre n'est plus tout à fait fausse. Il nous révèle, d'une façon ironique et grinçante, un élément de la nature la plus profonde de l'œuvre d'art, l'élément qui nous interdit de juger – quoi que nous en disions – l'art de nos contemporains de la même façon que celui du passé; l'élément qui rendit si souvent le spécialiste de l'histoire de l'art aveugle à l'art moderne. La véritable œuvre d'art appartient au temps réel, à son époque, et à la nôtre c'est-à-dire à sa présence devant nous. C'est pourquoi il faut que le chef-d'œuvre soit vrai. L'esthétique du XVII<sup>e</sup> siècle n'était pas sans force, quand elle disait des faux chefs-d'œuvre qu'ils étaient des chefs-d'œuvre tout de même... Ils ne le sont pas pour nous, parce que la vie est seulement de son temps, alors que l'art est aussi d'un autre, et que c'est à cette double prise qu'il doit sa puissante morsure.

D'un autre temps qui n'est pas celui du destin, qui n'est pas celui des hommes.

Et c'est bien ce temps délivré du destin que les grands modernes cherchent dans le monde de l'art, et d'abord au musée qui va peu à peu s'étendre jusqu'aux limites de l'histoire au musée auquel se référeront expressément Manet comme Van Gogh, Renoir comme Braque, Cézanne comme Picasso.

Cézanne n'avait pas choisi une vie recluse, Van Gogh n'avait pas accepté une vie atroce, pour que leurs œuvres eussent un jour l'honneur d'orner les salons de M. Cognacq ou de M. Morgan. Certes, ils ont peint pour l'avenir. Ils ont peint pour durer, mais d'abord pour peindre. Pour accéder au monde où leurs tableaux, retrouvés après cinq mille ans, appelleraient chez les peintres l'exaltation que nous éprouvons devant les statues de Gudea; au monde où ils recevraient, dans quelque Champs-Élysées, l'accord de Titien et de Rembrandt. Non pour gagner quelques siècles misérables sous la dérive des nébuleuses, mais pour s'arracher eux-mêmes au temps avec autant de force que la mort.

Si ce monde confus et grandiose de l'art est derrière eux lorsqu'ils commencent à peindre, c'est qu'ils peignent pour lui appartenir. Trouvant en lui ce que les artistes égyptiens avaient trouvé dans l'éternité, les hindous dans l'absolu, nos médiévaux dans le Christ. Picasso comme Rouault, Braque comme Matisse, et même comme Utrillo à un moindre degré, tous projettent le tableau qu'ils sont en train de peindre dans le monde où il s'unit à Cézanne et à Van Gogh, à Corot, à Piero della Francesca, à Velasquez : en apparence, au passé. Ils le peignent pour cela; nous touchons ici leur dessein fondamental, dont la figuration ou la non-figuration, la justice du ton ou son lyrisme, ne sont que des moyens. Mais si notre résurrection d'un immense passé est inextricablement mêlée à notre modernisme, c'est que l'œuvre moderne n'est pas créée pour l'avenir comme furent construits les ponts romains, ni comme furent exécutées les mosaïques, elle est créée pour s'unir, aujourd'hui et dans le futur, à la vie que trouvent en nous les grandes œuvres d'autrefois; depuis que l'œuvre a cessé d'être suscitée par l'éternité sacrée elle est devenue – dans la création et par la création – une tentative d'atteindre le temps qui ignore le destin des hommes.

Tel est l'étrange successeur des surmondes. Car le monde de l'art, tel qu'il apparaît au musée et à son annexe ethnographique, est derrière les artistes modernes avec une aussi puissante rigueur que la foi derrière les sculpteurs des cathédrales.

C'est pourquoi un groupe d'artistes, préparé par le conflit romantique, trouve alors dans le monde de l'art la valeur souveraine qu'il oppose, jusqu'au sacrifice, à une société qui n'en a pas, et qui entend faire de l'art une production à son service. Alors l'art connaît ses prophètes et ses scribes, ses fidèles et sa communauté; son vocabulaire de vénération, son fanatisme, son sens du sacrilège, et même des martyrs. Les maîtres croient devoir convertir la génération qui va suivre la leur, par leurs œuvres, à la «vraie peinture» dont le lieu d'élection est le musée : lieu d'un temps délivré auquel Cézanne veut que ses tableaux appartiennent, comme il veut que son corps appartienne à la terre chrétienne.

Déjà les meilleurs d'entre eux s'y trouvent. Trois des plus éclatantes collections particulières viennent de former le musée de Washington. En Suisse, en Amérique latine, en Angleterre, comme aux Etats-Unis, la plupart des grandes collections (où les

tableaux, déjà, ne participent plus à la décoration) sont destinés au musée, ou devenir elles-mêmes musées sous le nom de fondations. Les galeries héréditaires deviennent viagères, et les œuvres capitales des collections dispersées se retrouvent dans d'autres collections, destinées à l'Etat, au Louvre, au Metropolitan ou à la National Gallery. Né du musée, l'art moderne en a ouvert les portes toutes grandes. Communisme et capitalisme aboutissent aux mêmes salles... Cézanne rejoint là ses grands Vénitiens et les statues sumériennes qu'il ignorait : sans doute est-ce exactement ainsi qu'il concevait la postérité.

En regardant se déployer les funérailles nationales de Maxime Gorki, il me sembla voir dans l'immense cortège qui suivait l'ancien vagabond, la revanche de ce que fut l'agonie inconnue et misérable du vagabond Villon. Hier, en parcourant pour la première fois les salles qui seront ouvertes demain, je pensais au jour de grand soleil où dans la plaine d'Auvers, la main tâtonnante du pauvre Van Gogh cherchait du revolver le cœur dans lequel elle allait tirer...

Mesdames et Messieurs, demain l'ombre de cette main s'étendra sur les collections patriciennes. C'est elle qui les a prises pour en faire des musées, dont elle ouvre toutes grandes les portes devant toutes les œuvres du monde, pour tous les hommes qui veulent entrer.