

Encart de *L'Express*, 21 novembre 1957

Une exclusivité mondiale de *L'Express*

[Préoriginale de] L'Introduction à *La Métamorphose des Dieux* par André Malraux

L'Express a le grand privilège de publier cette semaine, en exclusivité mondiale, «L'Introduction à *La Métamorphose des Dieux*», nouvelle œuvre d'André Malraux.

C'est un texte dense, parfois difficile, toujours admirable, où le souffle poétique berce la rigueur de la pensée. André Malraux y maîtrise totalement son interprétation de cet immense sujet – le langage de l'art – auquel il vient de consacrer plusieurs années de sa vie.

La Métamorphose des Dieux – qui paraîtra la semaine prochaine chez Gallimard – ne constitue ni une histoire de l'art ni une esthétique. C'est une tentative pour rendre intelligible le monde des images, le «monde de la présence dans notre vie de ce qui devrait appartenir à la mort».

Notre civilisation est la première qui soit «consciente d'ignorer la signification de l'homme». Et c'est à elle qu'il est donné de voir entrer en scène des milliers d'œuvres religieuses venues du fond des temps et de l'univers, que nul n'admirait il y a un siècle. Aujourd'hui, elles attirent dans tous les pays une foule «à peine consciente de sa communauté mais qui semble attendre de l'art de tous les temps qu'il comble en elle un vide inconnu».

La résurgence de ces œuvres sacrées met en question l'art «tel que le concevait Delacroix, Baudelaire, Wagner – et aussi Taine et Marx». Elle nous introduit dans ce monde «créé par des artistes pour qui l'idée d'art n'existait pas», et qui, à travers lui, ne poursuivent que le dialogue avec le temps, «cet interlocuteur capital de l'homme». Soustraire au temps quelque chose... Suggérer le monde de vérité, au regard duquel toute réalité humaine n'est qu'apparence. Apporter une réponse à «l'interrogation que

pose à l'homme sa part d'éternité...» C'est ce que tente par exemple la statue du pharaon Djoser dont l'accent est «aussi invulnérable à la succession des empires que l'accent de l'amour maternel».

En explorant ce vaste passé André Malraux, loin de rompre avec les préoccupations de l'auteur de *La Condition humaine*, transpose dans un autre registre son âpre recherche de cette vérité au nom de laquelle les hommes vivent et meurent. Voici «L'introduction à *La Métamorphose des Dieux*».

* * *

«Je puis bien, dans la vie et dans la peinture, me passer du Bon Dieu. Mais je ne puis pas, moi, souffrant, me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie : la puissance de créer.»

Van Gogh.

Qu'une nouvelle ère commence, et que sa peinture soit née vers 1860, nul ne l'ignore plus. Mais qu'avec elle commence un passé de l'art sans précédent, à peine en avons-nous pris conscience. L'art a cessé depuis longtemps d'être ce qu'il fut dans l'Orient ancien, dans la chrétienté, l'Asie, l'Amérique «médiévales», et même en Grèce. Nous ne voyons plus en lui la parure de la vie qu'y virent des esthétismes successifs. Le sentiment que nous éprouvons devant la *Piéta* d'Avignon et les derniers Titien; Velasquez et Rembrandt, Moissac, Ellora et Long-Men : les archaïques grecs, telles statues mexicaines, néo-sumériennes ou égyptiennes, s'exprimerait mal par des termes liés à l'idée de plaisir – fût-ce le plaisir de l'œil – ou à l'idée traditionnelle de beauté. Les figures du Portail Royal de Chartres, les effigies de Goudea, n'ont évidemment pas été créées pour la délectation, et le sentiment qu'elles nous inspirent lui est fort étranger. Les hommes pour qui l'art existe – auxquels on donne encore le singulier nom d'amateurs, parce que notre civilisation n'a pas trouvé le leur – ne s'unissent point par leur raffinement ou leur éclectisme, mais par leur reconnaissance du mystérieux pouvoir

qui, transcendant l'histoire grâce à des moyens qui ne sont pas ceux de la «beauté», rend *présentes* à leurs yeux telles peintures préhistoriques dont le mot magie n'explique nullement les formes, les statues sumériennes dont ils ne connaissent guère que les noms, et la *Dame d'Elche*, dont ils ignorent tout.

Que figurer les dieux ait été pendant des millénaires la raison d'être de l'art, on le savait. Distraitemment. Mais la première civilisation agnostique, ressuscitant toutes les autres, ressuscite les œuvres sacrées. Et avec le domaine illimité où l'art roman se mêle à ceux de l'Orient ancien, des empires d'Asie et d'Amérique installés dans un Moyen Age éternel, des continents sans ères, paraît l'énigme du pouvoir qui unit pour nous dans une présence commune les statues des plus anciens pharaons et celles des princes sumériens, celles que sculptèrent Michel-Ange et les maîtres de Chartres; les fresques d'Assise et celles de Nara, les tableaux de Rembrandt, de Piero della Francesca et de Van Gogh – ceux de Cézanne et les bisons de Lascaux.

Le sens du mot art a changé lorsqu'il a cessé de s'appliquer d'abord à des œuvres destinées à susciter l'admiration, comme le monde de l'art a changé lorsqu'il a cessé d'être seulement celui de telles œuvres; lorsque s'y sont introduites celles qui exercent sur nous une action manifestement étrangère au dessein de leur créateur. Notre monde de l'art, c'est le monde dans lequel un crucifix roman et la statue égyptienne d'un mort peuvent devenir des œuvres présentes. Delacroix les tenait pour des curiosités supérieures; bien qu'il ait passé des mois chez George Sand, à côté de l'église de Nohant-Vicq, il n'a pas moins ignoré l'art roman que Baudelaire – et même Cézanne. 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.

Si l'entrée en scène de milliers d'œuvres religieuses que nul n'avait admirées ensemble, que nul n'admirait il y a un siècle, met en question l'art tel que le concevaient Delacroix, Baudelaire et Wagner, mais aussi Taine et Marx, c'est que les arts sacrés (comme le nôtre, auquel leurs formes semblent apporter une inépuisable et mystérieuse

légitimation) récusent ou dédaignent la soumission des images au témoignage de nos sens. Pour les sculpteurs de Moissac comme pour ceux d'Ellora, pour les fresquistes d'Ajanta comme pour les mosaïstes de Byzance, apparence et réalité ont la même signification : toute réalité humaine est apparence au regard du monde de Vérité que leur art a pour objet de manifester ou de suggérer.

Aussi longtemps que les valeurs fondamentales de l'art avaient été limitées à celles des arts classiques et baroques ou confondues avec elles, cette récusation avait été inintelligible. On l'attribuait à la barbarie de la société pour laquelle travaillaient les artistes, à leur fidélité à des modèles vénérables mais maladroits (fidélité par laquelle Léonard de Vinci définissait l'art byzantin), à leur maladresse surtout. Lorsque l'on cessa de l'attribuer dédaigneusement à celle-ci, on l'attribua respectueusement à l'accord des figures avec l'architecture – avec *une* architecture, car les statues baroques de Venise ne sont pas moins accordées à la leur que les romanes. La statue-colonne se fût dégagée peu à peu de la colonne. Mais les plus célèbres statues-colonnes, celles de Chartres, ne viennent pas des colonnes, elles viennent des statues de Toulouse moins étirées qu'elles; et l'allongement des statues ne suit point l'ascension de l'architecture gothique. Nous l'avons retrouvé, au contraire, dans tels bronzes étrusques, dans ceux des Wei, dans les bas-reliefs sculptés à blanc de montagne depuis l'Afghanistan jusqu'au Pacifique. Comment légitimer par un primat de l'architecture, la sculpture africaine dont la découverte suivit celle de la sculpture asiatique ? Et que doivent à l'architecture les cavernes d'Ellora ? Dans maints temples de l'Inde, les figures précèdent la construction, élevée pour elles. Les sanctuaires bouddhiques de la Route de la Soie ne sont pas des édifices, mais des grottes; et la sculpture y répond si bien à la montagne, que les labyrinthes abandonnés du Gobi, comme les grottes-musées de Long-Men, imposent aujourd'hui encore aux Occidentaux une présence surnaturelle. Les sculpteurs ne les peuplent pas plus par quelque inspiration divine que les mosaïstes byzantins ne peuplent par elle leurs églises : si trouble que soit l'évolution de la sculpture en Asie, le génie y est, comme partout, conquis sur des formes. Mais aucune puissance, pas même celle de la matière, ne pèse autant sur l'œuvre, que l'esprit de cette obscurité impérieuse dans laquelle paraissent les dieux – dans laquelle l'homme s'efface, se transfigure ou se prolonge... Les figures sacrées s'accordent au temple par

un lien plus profond que celui de la soumission à l'architecture : comme l'architecte, le sculpteur restitué aux divinités souterraines, et d'abord à l'absolu, une ombre désinfectée de l'apparence.

Le mot architecture nous suggère d'abord des façades ou des monuments isolés, sans doute parce que les colonnes et les frontons classiques nous sont aussi familiers que nos rues. Mais les maîtres d'œuvre médiévaux ne donnaient pas à la façade de leurs cathédrales engagées dans la ville, la prééminence que nous lui attribuons. Aussi rigoureusement gouvernée que l'architecture grecque, celle des cathédrales l'est «de l'intérieur»; l'Occident a connu lui aussi l'ordonnance du vide, l'architecture millénaire dont l'objet est moins de construire des palais divins que de créer des lieux hantés des plus hautes présences, dont ils appellent les formes. Et quand le génie des architectes s'exerce à capter le mystère, peu importe qu'ils creusent le sanctuaire qui enveloppe l'homme de nuit, élèvent la nef chrétienne dans laquelle Dieu l'accueille, ou dressent le piédestal cyclopéen qui l'entoure d'étoiles.

Peut-être le pouvoir qu'ont certaines figures de diviniser l'espace, n'est-il proclamé en aucun site avec plus de force qu'à Gizeh, où quelques-unes des plus anciennes se sont attaquées à l'immensité. Il suffit de les regarder à contre-sens pour qu'elles deviennent illisibles, pour que le sphinx ne soit plus qu'un gigantesque porte-couteau; la photographie n'en a pas transmis l'accent, car il est difficile de les photographier à l'heure où elles prennent leur pleine signification. Mais lorsque, venant du village et non de la route, on voit la nuit s'abaisser derrière elles, les ruines du Temple Privé dressent au premier plan les découpures déjà noires de leur chaos; les murs des hommes se confondent avec les blocs de toujours dans le poudrolement du dernier soleil. On ne voit pas les pattes énormes du sphinx. Là-haut, suspendue sur des crevasses de Thébaïde, la tête surgit, sans corps, le cou remplacé par la masse rocheuse; elle-même rocher auquel l'homme de la première civilisation a imposé son image avec un solennel orgueil. La dégradation, en poussant ses traits à la limite de l'informe, leur donne l'accent des pierres-du-diable et des montagnes sacrées; les retombées de la coiffure encadrent comme les ailes des casques barbares, la vaste face usée qu'efface

encore l'approche de la nuit. Sa ruine dominatrice devient un contour d'hiéroglyphe, un signe trapézoïdal sur le ciel encore transparent. Dans l'ombre de la grande pyramide, les ramages des derniers rayons diluent un sphinx plus grand encore. Au loin, la seconde pyramide ferme la perspective et fait du colossal masque funèbre, le gardien d'un piège dressé contre les vagues du désert et contre les ténèbres. C'est l'heure où les plus vieilles formes gouvernées retrouvent le chuchotement de soie par lequel le désert répond à l'immémoriale prosternation de l'Orient; l'heure où elles raniment le lieu où les dieux parlaient, chassent l'informe immensité, et ordonnent les constellations qui semblent ne sortir de la nuit que pour graviter autour d'elles.

Pourtant ni les dieux, ni le cosmos, ni la mort ne suffisent à emplir la voix profonde qui unit le désert aux étoiles, comme ailleurs le flamboiement de la grande forêt au soleil de midi, les vallées emplies du hullement désespéré des singes à la naissance du jour, l'infini des moissons chinoises à la sérénité du ciel, les cavernes magdaléniennes aux profondeurs de la terre. La puissance apparue ici dans sa pureté désertique reparaitra dans toutes les civilisations anciennes, dans les églises romanes et même dans les cathédrales. Qu'y a-t-il donc de commun entre la communion dont la pénombre médiévale emplit les nefs, et le sceau dont les ensembles égyptiens ont marqué l'immensité : entre toutes les formes qui captèrent leur part d'insaisissable ? Elles imposent la présence d'un autre monde. Pas nécessairement infernal ou paradisiaque, pas seulement monde d'après la mort : un au-delà présent. Pour toutes, à des degrés divers, le réel est apparence; et autre chose existe, qui n'est pas apparence et ne s'appelle pas toujours Dieu. L'accord de l'éternelle dérive de l'homme avec ce qui le gouverne ou l'ignore, leur donne leur force et leur accent : la coiffure du sphinx s'accorde aux pyramides, mais ces formes géantes montent ensemble de la petite chambre funéraire qu'elles recouvrent, du cadavre embaumé qu'elles avaient pour mission d'unir à l'éternité.

Car la sculpture égyptienne rejoint l'éternité de la mort comme celle des constellations – bien que les statues et les bas-reliefs de l'Ancien Empire aient dû

s'accorder à la cellule obscure des mastabas, et le sphinx au désert – dès que nous oublions l'accent que le christianisme a imposé à la mort. Funéraire, l'art égyptien est rarement funèbre : il n'a ni squelettes ni transis. Mais depuis que nous avons cessé de faire de ses tombeaux des sépulcres, nous tendons à en faire des maisons de campagne de l'au-delà; à voir, dans les momies, un peuple enseveli avec ses jouets de glaise ou d'or – une enfance sans fin. Pourtant cette campagne est l'éternité, le temps de ce qui n'est pas l'homme, non le plus long temps des hommes. L'art égyptien ne tente pas de fixer ce qui fut, comme les bustes romains : il fait accéder le mort à l'éternel comme l'art byzantin fait accéder l'empereur vivant au sacré. Il crée les formes qui accordent celles de la terre à l'insaisissable du monde souterrain, selon le maât, loi de l'univers : il fonde l'apparence en Vérité.

Nous connaissons les civilisations mésopotamiennes plus mal que celle de l'Égypte. Sumer ignore la voix obscurément persuasive que trouve Memphis dans le grand nombre d'œuvres que nous en possédons, dans leur hiérarchie, leur cohérence et leur continuité. Ses ziggurat sont en poussière, son âme est semblable aux plaques d'or écrasées qui furent des fleurs tremblantes sur la coiffure de la reine Subad, dans la chambre funéraire où le départ du dernier vivant est marqué par ses pas dans l'argile. Joyaux dans une fin de préhistoire, reines qui louent sur la harpe les constellations de Chaldée entre des astrologues aux jupes de plumes, guerriers peaux-rouges de la stèle des Vautours sous l'étendard de nacre et de bitume : c'est encore l'odeur égyptienne du sable, c'est déjà l'odeur assyrienne du sang. Les figurines prédynastiques à tête de serpent viennent de ténèbres plus menaçantes que les monstres lisses de l'Égypte. Du moins savons-nous, de ceux qui sculptèrent les yeux de fourmi des Fécondités, les sauvages figures d'Ashnunnak et l'admirable tête d'hypnose de Warka, qu'ils furent aussi de ceux dont la vocation peupla l'insaisissable. Aux animaux de la préhistoire, le dompteur de fauves sumérien, avant l'Égypte peut-être, a opposé un visage presque humain; et *La Grande Chanteuse* vient du fond du temps avec son corps de Vénus des cavernes et sa tête d'oiseau hagard. Bientôt, à Lagash, un sculpteur de génie dressera l'homme en face de la confusion universelle en l'accordant au cosmos souverain de ses

astrologues. Chaque *Goudea* assis, bien qu'il ne décore aucune architecture, est homme – ziggurat. Les mains aux doigts perpendiculaires, au-dessus du monumental soubassement des jambes, blasonnent un monde invulnérable qui n'est pas seulement celui de l'homme : *L'Architecte au plan* est adorant, dieu et temple.

On peut concevoir plusieurs interprétations de ces figures, qui appartiennent à des civilisations disparues. Mais ce qu'elles nous suggèrent, une civilisation survivante le crie : celle de l'Inde.

D'abord par ses échecs. Les idoles modernes dont la grimace, sous les hauts cocotiers, mêle les masques, cinghalais aux figures foraines, sont aussi privées de style que de sens cosmique. Mais c'est vers les mythes où les héros colossaux caressent du vent himalayen la toison de palmes du Gange, qu'elles tendent leurs pauvres petits bras parodiques : l'art hindou implore encore les *Mères* d'Ellora de toute son agonie. Les pèlerinages demeurent; et les minuscules dieux de cuivre brassés comme des graines dans des chaudrons rouges aux portes des temples, les camps de charrettes couvertes plus grands que celui qui construisit Chartres. Chaque soir de la saison des pluies, lorsque la brume chaude monte des flaques à travers les palmes ruisselantes, le millénaire appel de la conque surgit des tours qui bleuissent; dans les ruelles religieuses où les marchands s'éveillent sur leurs ballots d'herbes aromatiques, les hommes peints de cendre blanche sortent et les singes se couchent, comme au temps du Râmâyana. Un commerce frénétique allume toute l'électricité de l'Inde et enchevêtre les appels des klaxons dans le crépuscule pluvieux : mais ce n'est qu'un soir au siècle du déclin de l'Europe – un soir parmi tant d'autres et tant d'autres déclin – et sur son éclat de nickel comme sur le sommeil des vaches sacrées voisines, le mugissement régulier de la conque fait descendre une fois de plus la nuit védique. Le sang des sacrifices coule dans les rigoles creusées autour du linga de pierre; la chèvre qui le sent, malgré le parfum savonneux des tubéreuses et des frangipaniers, se débat sous les figures grimaçantes; le sanctuaire déserté du grand style tourne à l'antre, mais sa dérision nous crie encore que le génie hindou osa jadis inventer la majesté du sang.

Génie aussi vivant que celui de nos cathédrales. L'appel de la conque, le cri de la chèvre sacrifiée, nous apportent l'écho de la voix d'Ellora. Elle proclame qu'une Vérité existe au-delà de l'apparence; qu'elle existe pour tout art sacré, quelle que soit la foi sur laquelle il se fonde. Ce sentiment, qui a dominé la plupart des civilisations, a presque toujours échappé à l'Occident moderne, qui le traduit dans son langage. L'apparence n'est pas plus l'illusion qu'elle n'est le rêve : car à l'illusion s'oppose un monde concret, au rêve, le monde de la veille; alors qu'à l'apparence s'oppose ce qui est au-delà de tout «concret». Et cet au-delà n'est pas seulement un concept dans lequel l'idée d'infini rejoint un absolu métaphysique; l'Inde nous enseigne chaque jour qu'il peut être un état de conscience; qu'au sentiment (et non à l'idée) de l'apparence, répond le sentiment de ce qui la fait apparence. Toutes les civilisations qui l'ont éprouvé l'ont tenu pour la prise de conscience de la Vérité suprême. Et si la Mésopotamie, l'Egypte, l'Iran, en connaissent seulement ce qu'en a conservé l'Islam, il anime depuis le Mysore jusqu'au Cachemire les récits populaires après avoir animé la prédication de Ramakrishna naguère, les *purana* jadis.

Dans la solitude de la forêt, l'ascète Nârada médite, le regard fixé sur une petite feuille éclatante. La feuille commence 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 màyà ?*

— *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 le traitent 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.

Une nuit de la douzième année, l'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 emplies par 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 de singes...

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...*»

Vishnou l'attend dans la forêt au flamboiement immobile, devant le grand arbre frémissant.

Il existe nombre de versions de ce récit, depuis le texte du *matsya purana* jusqu'aux contes de nourrices. Dans toutes, le retour au «réel» appartient lui aussi à un cycle de l'apparence, où l'affleurement du secret incommunicable ne fait que prolonger l'inondation; où, dans d'autres légendes, la migration des fourmis donne aux dieux des leçons de néant. Vishnou même n'appartient qu'à un cycle supérieur de l'apparence... Ce n'est pas pour avoir été un rêve, que la seconde existence de Nârada ne compte pas : c'est pour avoir été aussi réelle que la première. En termes occidentaux : *est apparence tout ce qui subit le règne du temps*. Et tout ce qui n'appartient qu'à la vie est impur : l'Occident sait avec quels soins l'Inde se purifie de la mort, mais il devrait apprendre qu'elle ne se purifie pas moins de la naissance... La lutte contre le *sentiment* de l'apparence, fondé sur une conscience profonde et obsédante du temps, a inspiré l'architecture sacrée comme les figures des sanctuaires. Le temple n'est pas plus une «maison» que la ziggurat ou la pyramide. Le symbolisme cosmique, que nous retrouvons, à des degrés divers, dans toutes les architectures religieuses, n'est pas une représentation schématique du monde, c'est un moyen de créer les lieux où l'homme fait du chaos de l'apparence un cosmos – et de ce cosmos, un lien avec une inaccessible puissance qui l'englobe et le gouverne. Pour nous, l'église est d'abord l'édifice où sont célébrés les offices; mais dès Sumer, maints temples ont ignoré tout office, bien qu'ils

aient été des lieux d'adoration. Ceux de l'Inde sont les symboles de la Montagne Sacrée que les dieux habitent; au Bayon d'Angkor, face aux points cardinaux, les deux cents visages du roi figuré en bodhisattva, dominant l'invisible puits sacré qui unit aux mondes souterrains leur méditation; à Java, l'architecte du Baraboudour subordonne si bien ce que l'on voit à ce qui *est*, que nul, dans le long chemin que le monument imposait aux processions pour les faire accéder au monde et au temps de l'Illumination, n'a pu reconnaître l'immense signe par lequel il symbolise le cosmos – jusqu'aux premiers aviateurs... Et que le temple soit architecture ou sanctuaire, la sculpture et la peinture ont pour fonction d'apporter les formes de Vérité, au lieu de Vérité qu'il a pour fonction de créer.

La statue sacrée est une figure délivrée de l'apparence comme le temple est un lieu délivré du monde qui l'entoure. Le «double» funéraire égyptien ressemble au mort dont il habite le tombeau, Goudea et le Pantocrator par ce qui les en sépare. Le sculpteur d'Elephanta peut multiplier les membres de ses dieux innombrables, il ne peut sculpter un *Civa* qui ne soit qu'un homme; et comme il ne sculpte ses figures qu'en fonction des dieux, il ne sculpte pas davantage un homme qui ne soit qu'un homme. Ce qui unit les temples thébains à ceux d'Ellora, au Baraboudour, à Sainte-Sophie, à la Mosquée Impériale d'Ispahan, c'est la création de lieux victorieux de l'apparence; ce qui unit *Djoser aux Goudea, aux Pantocrators*, aux cosmogonies d'Elephanta, à *l'apparition de l'éternel* de Moissac, c'est la création de figures qui accordent les formes de la vie à la Vérité suprême qui les gouverne.

Les seuls arts, chrétiens ou non, que l'on tint pour grands il y a un siècle – ceux de l'Europe à partir de la Renaissance, ceux de la Grèce à partir de Périclès, puis des royaumes hellénistiques et de Rome – étaient les seuls qui n'aient pas tendu à la manifestation d'une telle Vérité; nous ressuscitons tous les autres.

L'art d'une civilisation est à la fois celui qu'elle crée, et l'ensemble des figures présentes pour elle. La Renaissance n'a pas apporté seulement un nouvel art des vivants, mais encore un nouvel art des morts; notre ère n'apporte pas seulement sa peinture, mais encore son Musée Imaginaire – dont une partie continue le Louvre du XIX^e siècle

comme celui-ci continuait les collections médicéennes, et dont une autre partie lui succède en l'annulant, comme les collections médicéennes ont succédé aux Trésors des couvents...

Nous aurions pris plus tôt conscience du monde-de-l'art né avec notre civilisation, si nous ne l'avions confondu avec un développement de celui qui le précédait, si nous n'avions cru voir dans sa naissance la conséquence inéluctable de nos conquêtes, de nos explorations et de nos fouilles. L'Occident a découvert l'art africain avec les bananes ? Constatons qu'il n'avait pas découvert l'art mexicain avec le chocolat. Les explorateurs de l'Afrique n'ont pas découvert l'art nègre, mais les fétiches; les conquistadores n'ont pas découvert l'art mexicain, mais les idoles aztèques. Dans toutes leurs Isles, les Européens n'avaient trouvé que des curiosités. Si le XIX^e siècle, qui ignorait Sumer, avait exhumé la *Tête de Warka*, il l'eût rangée parmi les idoles chaldéennes, lui eût accordé l'intérêt historique que de telles œuvres trouvaient dans leur lien confus avec la Bible. Les idoles deviennent des œuvres d'art en changeant de références, en entrant dans le monde de l'art que nulle civilisation ne connut avant la nôtre. L'Europe a découvert l'art nègre lorsqu'elle a regardé des sculptures africaines entre Cézanne et Picasso, et non des fétiches entre des noix de coco et des crocodiles. Elle a découvert la grande sculpture de la Chine à travers les figures romanes, non à travers les chinoiseries. Et elle n'a pas découvert l'art roman au bout du monde, mais aux murs et aux chapiteaux de ses églises. Comme elle avait découvert jadis l'antique dans les ruines qui encombraient Rome; comme elle a découvert en Flandre et en Italie les primitifs qui s'y trouvaient depuis qu'on les avait peints. La métamorphose du passé fut d'abord une métamorphose du regard. Sans une révolution esthétique, jamais la sculpture des hautes époques, la mosaïque, le vitrail n'eussent rejoint la peinture de la Renaissance et des grandes monarchies; jamais les collections d'ethnographie, si vastes qu'elles fussent devenues, n'eussent franchi la barrière qui les séparait des musées.

Il eut été vain que l'Europe dominât la terre si elle n'avait suscité la peinture par laquelle les artistes l'ont opérée de la cataracte, et qui lui a révélé le «pouvoir de formation» d'œuvres dont on attribuait la «déformation» à l'impuissance et à la maladresse. Notre art ne suffit pas à rendre compte de cette résurrection; mais, en

soumettant à l'apparence la création, il a dévoilé le domaine où un dieu mexicain devient une sculpture et non un fétiche, le domaine où les natures-mortes de Chardin sont unies aux Rois de Chartres et aux dieux d'Eléphants dans une présence commune – le premier monde de l'art universel.

Beaucoup plus différent de son prédécesseur qu'il ne semble.

Au Louvre, aux Offices, au Pitti – dans les palais – tableaux et statues conservent le caractère d'objets précieux, hérité des galeries royales; dans les musées les plus modernes d'Europe et d'Amérique, ils forment encore des «collections». Le musée transforme l'œuvre en objet : que l'on compare les salles gothiques du Louvre, et même le Musée des Cloîtres de New York, avec une cathédrale ! Alors que le Musée Imaginaire ajoute à chaque vrai musée (outre ce que possèdent tous les autres), la cathédrale, le tombeau, la caverne, qu'aucun d'entre eux ne pourrait posséder; il n'est pas le dépositaire d'un luxe sublimé, le palais où l'art semble avoir pénétré comme une dépendance de l'ameublement, et qui écarte la sculpture de l'Afrique et de l'Océanie – alors qu'il accueille volontiers la peinture précieuse de l'Extrême-Orient – comme il écartait jadis l'art gothique. Notre monde-de-l'art ne se limite pas aux œuvres, car la *Coré d'Heuthy-Dikos*, présente à la mémoire de tous les artistes, repose dans la cave du Musée national d'Athènes depuis quinze ans; mais il n'est pas un monde d'objets, et depuis le romantisme, le monde des œuvres d'art se confond de moins en moins avec celui des objets d'art...

Par ailleurs, le Musée Imaginaire, qui n'a d'autre lieu que l'esprit de chacun, ne veut pas être l'héritage d'une nation, comme les Offices ou le Prado, ni même d'une civilisation, comme Le Louvre, la National Gallery de Londres ou celle de Washington. En lui, les grands arts européens deviennent de grands arts parmi d'autres, comme l'histoire de l'Europe est devenue pour nous une histoire parmi d'autres. L'illusionnisme auquel l'Occident attachait tant de prix cesse de se confondre avec l'objet d'une recherche inéluctable, de fournir à l'histoire de l'art l'une de ses valeurs ordonnatrices. Il sera bientôt inséparable d'une peinture (celle de 1400 à 1860) comme l'illusionnisme idéalisateur l'est de l'art antique et de ceux qui s'en réclament. Pour un

peintre traditionaliste d'Extrême-Orient, les Aphrodites ne sont pas moins arbitraires que les statues sumériennes; Léonard et Courbet, pas moins que les fresquistes égyptiens et les mosaïstes byzantins, bien qu'ils le soient autrement. Mais ce peintre chinois ou japonais connaît les histoires éditées par les universités de son pays; les arts occidentaux y tiennent une grande place, et en face d'eux, celui de Nara, celui de la dynastie Sung deviennent – comme eux – arbitraires et provisoires. Les traditions perdent partout leur caractère *englobant* qui fixait la relation de l'art avec l'apparence dans les grandes Monarchies européennes comme il l'avait fixée à Byzance, bien que de façons fort différentes. C'est au nom d'un musée qui semblait se référer à l'apparence, que l'on combattit d'abord les peintures modernes; et les historiens crurent longtemps que les œuvres découvertes ou ressuscitées trouveraient en elle leur référence commune. Or, la résurrection, loin de s'y référer tout entière, la met tout entière en question.

Le mot art suggère confusément à chacun son propre Trésor. Nous connaissons par *Les Phares* celui de Baudelaire, qui ne compte aucune œuvre antérieure à la Renaissance. Le nôtre lui ajoute *Djoser* et *Rénéfer*, la *Coré d'Euthydikos* et la *Dame d'Elche*, tel *Civa* et telle figure bouddhique, le *Chevalier-Aigle* de Mexico et le masque dogon du Musée de l'Homme, les *Rois* de Chartres, le *Beau Dieu* d'Amiens, l'*Eve* de Bamberg, le *Sauveur* des Saints-Cosme-et-Damien ou la *Théodora* de Ravenne, *Notre-Dame-de-la-Belle-Verrière*, la *Piéta* d'Avignon; et lorsqu'à ces figures, et à combien d'autres ! s'ajoutent *La Dentellière* de Vermeer, la *Pourvoyeuse* de Chardin, l'*Atelier* de Courbet, nous admirons dans ces trois tableaux le pouvoir qui les unit aux œuvres précédentes, non celui qui les unit à une dentellière, à une pourvoyeuse ou à un atelier. Nous savons que nous n'admirons pas l'imitation de ces spectacles, même si Vermeer, Chardin et Courbet les ont passionnément imités; le spectacle peut être nécessaire à la création du tableau, la valeur de celui-ci s'en sépare lorsque notre Trésor intérieur cesse d'être celui de l'art illusionniste. Nous savons aussi que nous n'admirons pas seulement une façon de représenter, une «facture», mais ce qui sépare le tableau de son modèle : ce qui sépare *Olympia* et *Madame Cézanne* de Victorine Meurent et de Madame Cézanne – et le «double» égyptien, du mort qu'il représente. Ce n'est pas notre subtilité,

qui nous révèle dans les maîtres successifs que l'on appelle réalistes, comme dans leurs adversaires – dans Le Caravage, Vermeer, Chardin et Goya comme dans Michel-Ange et dans Rembrandt – comme dans les arts sacrés, comme dans le nôtre, une référence tantôt claire et tantôt énigmatique à «autre chose que l'apparence»; ce n'est pas notre perspicacité qui nous révèle dans les plus grands artistes des civilisations disparues, le pouvoir tantôt délibéré, tantôt subordonné, tantôt ignoré d'eux-mêmes (et effacé pendant des siècles par lequel leurs œuvres nous atteignent : c'est *l'entrée en scène de l'art mondial*. Devant lui, l'apparence n'est plus que l'inépuisable livret d'une inépuisable musique.

Le cortège qui, depuis le début de ce siècle, envahit notre mémoire, n'accueille pas le petit peuple pittoresque des Tanagra qui devrait ressusciter la Grèce, ni celui des statuettes de bateliers, de soldats et d'artisans qui devrait ressusciter l'Égypte (destinés d'ailleurs tous deux aux cercueils); mais les figures des dieux, celles qui leur apportaient l'offrande ou la prière, celles qui leur étaient dédiées : le cours que nous ne distinguons pas d'Apollon, la coré que nous distinguons mal de la *Déméter* d'Eleusis, les processions funéraires de la vallée des Nobles et de la vallée des Rois. Les reflets de l'apparence mortelle, mais aussi ceux d'un autre monde. Le dialogue de l'art avec l'apparence, confus lorsque l'on comparait la *Pourvoyeuse* ou un portrait de Velasquez à son modèle, une *Vénus* de Titien à une femme nue, les *Ergastines* du Parthénon à un cortège de jeunes filles, – et ces œuvres les unes aux autres... – devient beaucoup moins trompeur lorsque nous comparons à ces jeunes filles les *Corés* de l'Acropole; à un conseil d'évêques, les *Confesseurs* de Chartres; à une suite royale, celle de la *Théodora* de Ravenne, celles des monarques de tout l'Ancien Orient; lorsque avec les divinités et les ancêtres, les héros et les prêtres-rois, les immortels et les morts, se lève l'assemblée des figures dont l'art avait pour mission d'exprimer la délivrance de la condition humaine et du temps. Dès que nous cessons de les tenir pour des imitations maladroites de modèles, nous comprenons que le pouvoir par lequel elles nous atteignent, et qui est pour nous le pouvoir de création artistique, fut initialement celui de *donner forme* à ce par quoi l'homme devenait l'homme, échappait au chaos, à l'animalité, aux instincts, à l'éternel Civa. Si l'homme n'avait pas opposé à l'apparence ses successifs mondes de Vérité, il ne serait pas devenu rationaliste, il serait devenu singe. Et l'artiste a créé les

images de Vérité comme l'homme a créé les dieux et le monde qu'ils éclairent : les *Horus* ne sont pas des imitations d'Horus, que nul n'a vu; pas davantage l'imitation d'hommes devenus Horus par la grâce de quelques hiéroglyphes. *Rénéfer* n'est pas une imitation du prêtre Rénéfer, *Rahotep* une imitation du général Rahotep, ils sont des images de ce que deviennent ces mortels dans le monde éternel. Devant elles, devant leur dialogue avec celles des plus anciennes civilisations historiques et des sociétés qui nous sont le plus étrangères, nous faisons la même découverte que devant les temples qui dressent leurs symboles enserrés de liane au-dessus de la forêt rendue aux troupes de singes des légendes épiques; et même devant les grands temples restaurés. Tous et toutes nous disent que pendant des millénaires, l'objet majeur de la création artistique – qui, elle, ne nous est pas étrangère, bien qu'elle nous atteigne à travers la métamorphose – a été la révélation ou le maintien des formes de Vérité. «Les hommes donnent aux dieux leurs noms, dit l'Inde, mais les dieux les acceptent ou les ignorent»; les plus grands artistes créaient les formes divines, mais les dieux ne les acceptaient que si les hommes les reconnaissaient. Alors commence le règne d'un style...

Notre découverte de la signification des styles sacrés ne fait nullement du sacré la référence de tout art. Mais elle met en question les références acceptées naguère; elle nous contraint à prendre conscience que nos histoires de l'art ne nous rendent nul compte de l'existence de celui-ci, ni même de sa nature (que pourtant elles supposent connue). Peut-être des hommes ont-ils en maints temps dessiné ce qu'ils voyaient, en ont-ils cherché la ressemblance où y ont-ils trouvé leur plaisir. Les moyens des arts ont été employés à nombre de fins, depuis les graffiti jusqu'aux portraits, avant de l'être à décorer des salons. Mais s'il est «naturel» que les hommes exécutent des images, il ne l'est pas qu'ils aient exécuté *celles-là*; celles que nous appelons les œuvres d'art, et qui sont aussi distinctes de toutes les images exclusivement soumises à l'apparence, ou exclusivement destinées au plaisir du spectateur, qu'un poème l'est du plus brillant récit. De même qu'il n'est point naturel que ces œuvres ressuscitent pour nous; ni que Velasquez nous parle, à l'égal d'un vivant, précisément par ce qui le sépare de l'apparence qu'eût pu fixer la photographie si elle avait existé – et que les «harmonies» ne suffisent pas à justifier, car si le langage de Velasquez n'est pas celui d'un grand photographe, ce n'est pas non plus celui d'un grand couturier; alors que c'est celui que

nous tiennent les «portraits» du prince Goudea, du pharaon Djoser et de la coré d'Euthydikos; celui que nous tient toute la peinture que nous admirons – jusqu'à la nôtre. L'entrée en scène de l'art universel ne nous révèle pas seulement ce qui sépare tout style, tout chef-d'œuvre, des *spectacles* de l'apparence elle nous révèle aussi ce qui les sépare de l'apparence au sens métaphysique.

Si vaste que soit le cortège de nos résurrections, notre admiration pour les grandes œuvres sacrées nous semble confusément répondre à notre admiration pour Michel-Ange, pour Grünewald, pour Rembrandt; nous ne sommes pas intrigués d'avoir découvert l'art roman avec le Greco; et bientôt après, comme si cette découverte l'eût appelée, la sculpture des grottes qui creusent leurs trous hantés devant le déferlement de la forêt indienne et l'inerte coulée des fleuves de Chine. Mais nous avons aussi ressuscité Vermeer, et fait de Chardin un de nos Phares...

La *Laitière* du premier, la *Pourvoyeuse* du second, n'appartiennent assurément pas à un monde de Vérité qu'elles manifesteraient comme le font les statues égyptiennes, les *Rois* de Chartres ou, par d'autres moyens, le *Retable d'Issenheim*; ni à l'irréel exaltant qui, chez Michel-Ange ou chez Rembrandt, succède à l'éternel. L'auteur de *Djoser* avait entrepris d'éterniser un pharaon, Vermeer n'a pas entrepris d'éterniser une laitière. Pourtant, le mot éterniser nous arrête... Vermeer n'a-t-il pas tenté, lui aussi, d'éterniser *quelque chose* ?

En inventant les formes distinctes de l'apparence sur lesquelles allait se fonder le style égyptien, les sculpteurs de doubles de l'Ancien Empire ne se souciaient que d'assurer l'éternité de leurs modèles. Celle de leurs statues n'en était pas moins inséparable, même s'ils ne voyaient en elles que des figures magiques. Ces formes n'avaient évidemment pas été inventées pour «embellir» leurs modèles; elles leur ressemblaient, mais le style sacré n'était pas moins nécessaire à la survie du double que la ressemblance, et nous ne confondons pas les doubles avec les bustes romains.

Bien que l'auteur de *Djoser* n'ait pas voulu créer des formes délivrées du temps aux mêmes fins que le voulut Rodin, il l'a voulu aussi fermement, aussi délibérément. Comme tous les créateurs des grandes œuvres sacrées, des grandes œuvres religieuses; comme le peintre de la *Piéta* d'Avignon. Créer des figures qui manifestent le monde de Dieu, c'est créer des figures à quelque degré délivrées du temps. Non parce que la postérité les reconnaîtra; rien de plus étranger à l'Égypte que la postérité telle que l'entendra la Grèce, rien de plus étranger à la chrétienté romane que la postérité telle que l'entendra la Renaissance. Les artistes des civilisations immobiles de l'Orient s'adressent à une continuité sans histoire, où les générations se succéderont comme des générations de chevaux. Les artistes médiévaux – en cela semblables aux grecs – connaissent une évolution historique. Le XIX^e siècle dira que les Corés ont été démodées au temps de Périclès, les Vierges romanes, démodées au XIX^e siècle. Mais si Athènes n'exhume pas les Corés enfouies devant l'invasion perse, si la chrétienté du XV^e siècle ensevelit maintes Madones de piété du XIV^e, ce n'est pas, comme on l'a dit, parce qu'elles ont cessé de plaire : c'est parce qu'elles sont *entrées dans le temps*, et ont perdu ainsi l'éternité divine manifestée par les œuvres qui leur ont succédé. Elles ne l'en avaient pas moins possédée. La *Mère-Dieu* d'Amiens eût été vraisemblablement enfouie, si son appartenance au portail ne l'eût protégée; mais nous ne pouvons douter que son auteur ait entendu fixer l'image de la Vierge éternelle à travers les Picardes mortelles, comme les sculpteurs de doubles avaient fixé les images éternelles de leurs modèles morts. Nous verrons comment la création des formes chrétiennes, en cessant de se référer au monde de Dieu des églises romanes, puis à la Cité de Dieu des cathédrales, cessa de se référer à l'éternité; et comment l'art chrétien représenta dans le temps, les scènes que Byzance et la chrétienté romane avaient représentées dans l'éternel. Mais nous verrons aussi de quelle nature fut la relation de l'art flamand avec l'apparence; et que l'art chrétien n'oublia l'éternité que lorsque l'Italie découvrit l'immortalité, comme le monde ancien n'avait oublié la première que lorsque la Grèce avait découvert la seconde...

L'accession des images à un monde immortel joue pour Michel-Ange et pour Titien le rôle que jouait pour l'auteur de *Djoser* et pour les sculpteurs de Chartres l'accession à un monde éternel. La postérité est entrée en jeu. Michel-Ange se croit

assuré de l'atteindre parce que la beauté est immortelle; le génie est le pouvoir de créer des œuvres de beauté, et l'on tient l'immortalité pour l'un des privilèges de celles-ci. Mais peu à peu le mot beauté change d'accent et de références, ne signifie plus que ce qui promet à l'œuvre l'immortalité. Quoi de commun entre ce que Michel-Ange appelait la beauté lorsqu'il sculptait son *David*, et sa *Piéta Rondanini* ? Entre ce que Titien appelait la beauté lorsqu'il peignait son *Amour profane*, et son *Marsyas* ou sa *Piéta* de Venise, qui annoncent Rembrandt ? Fable, histoire, portrait, paysage, nature-morte, deviennent des genres majeurs lorsqu'ils accèdent tour à tour à ce domaine confus qu'ils étendent, mais qui les englobe. Les paysages entrent dans la peinture de Rubens lorsqu'il attend de ses arbres ce qu'il attend de ses nus; les sujets insignifiants fondent leur république quand l'artiste leur demande ce qu'il demandait aux dieux, à l'homme reflet des dieux. (Le dieu, l'homme, l'animal sacré étaient les sujets presque exclusifs des hautes époques; et le paysagiste chinois demandait à l'éphémère de suggérer l'éternel.) Si Vermeer n'entend point éterniser sa laitière comme le sculpteur égyptien entendait éterniser Djoser, n'attend-il pas, de l'image qu'il en peint, qu'elle accède à un monde parent de celui auquel accédait la statue du pharaon ? La création du sculpteur – l'ordre de formes par quoi son œuvre éternisait son modèle – était orientée par la lutte contre le temps; la création du peintre ne l'est pas moins. Si Vermeer peint ainsi sa *Laitière*, ce n'est ni pour perfectionner l'illusionnisme hollandais, ni pour inventer une nouvelle facture, mais pour que son œuvre accède au monde dans lequel s'unissent les œuvres du passé qui ont survécu, et survivre par là. Le sculpteur égyptien croyait délivrer du temps son modèle. Vermeer veut en délivrer son tableau. Peut-être peint-il la *Jeune fille au turban* pour peindre sa fille; et tout portrait illusionniste échappe au temps à sa manière, par la salle fixation des traits d'un vivant. Pourtant la *Jeune fille* lui échappe comme les doubles égyptiens, par son appartenance à un monde intemporel – non comme un portrait peint par un petit Hollandais habile et sans génie, mais comme la *Ruelle*.

Encore Vermeer ne rompt-il pas avec l'illusionnisme, avec la trompeuse apparence qui légitime ses tableaux. Il faudra que la découverte de l'art universel les sépare de modèles qu'ils semblent imiter de près, comme elle sépare Djoser d'un modèle qu'il imite de plus loin, pour que toutes les œuvres deviennent à nos yeux

l'expression d'un même pouvoir. Mais dès l'avènement d'*Olympia* – contemporain de la mort de Delacroix... – les grands artistes le découvrent obscurément, et entendent l'exercer en rejetant à la fois l'illusionnisme et les légitimations de leurs prédécesseurs. Alors naissent notre art et notre monde de l'art : les maîtres modernes et le Musée Imaginaire vont conquérir le monde...

Lorsque cet art entre en scène, les *Phares*, Le Louvre – l'art – c'est la peinture de l'irréel, née à Florence, morte à Paris avec Delacroix, et qui a effacé les grands figures de la foi; la lignée qui se réclamait de l'immortalité. La légitimation de Chardin («les sentiments») était dérisoire; non celle de Michel-Ange, de Titien, de Rubens, de Poussin, de Rembrandt, de Watteau, de Goya, de Delacroix enfin. Mais Chardin légitimait seulement *ses sujets*. Cézanne légitime seulement son art : comme la *Vénus d'Urbain* représente une femme nue, mais se réfère à un irréel féérique, la *Sainte-Victoire* représente une montagne, mais se réfère à ce que Cézanne appelle «la peinture» : à un monde de l'art inconnu de Titien, héritier peut-être de celui de Vermeer, mais séparé – libéré – de celui-ci, depuis *Olympia*, par la subordination de l'illusionnisme au langage pictural; monde exclusivement manifesté par le Musée Imaginaire du peintre et auquel son tableau doit accéder comme *Rénéfer* au monde d'Horus, l'*Athéna* de Phidias au monde des dieux, le *Portail royal* au monde de Dieu.

S'il n'était que «couleurs en un certain ordre assemblées», pourquoi Cézanne lui sacrifierait-il tout ? Ce n'est assurément pas parce qu'il enjoignit de «traiter la nature par la sphère, le cylindre et le cône» que nous reconnaissons en lui l'héritier des archaïques grecs et de Piero della Francesca. Son génie récuse l'apparence à l'égal des arts sacrés; et devant tant de siècles qui la récusèrent au nom de la Vérité qu'ils proclamaient, nous nous demandons s'il ne la récuse pas au nom d'une Vérité qu'il ignore – mais à laquelle il voue sa vie de façon flagrante... Il a vu mourir les œuvres que Michel-Ange croyait immortelles. Il sait qu'elles avaient été oubliés pendant plus de mille ans, que les cathédrales ont été tenues pour barbares pendant cinq cents ans. Pourtant, si Dieu lui disait que sa peinture ne lui survivra pas, il ne croirait pas Dieu, et le conduirait au Louvre. S'il le croyait, peut-être cesserait-il de peindre; encore n'est-ce

point certain, car il peint pour que ses œuvres et son nom demeurent dans la mémoire des hommes, mais d'abord afin d'atteindre le monde dans lequel Poussin s'unit pour lui au Tintoret – le monde dans lequel les chefs-d'œuvre ne marquent pas les étapes d'un irréversible passé, car Poussin n'y *succède* pas au Tintoret, ni Cézanne lui-même à Poussin; le monde dans lequel *l'Architecte au plan* s'unira pour nous à la *Coré d'Euthydikos* et aux *Rois* de Charles, la *Piéta* d'Avignon aux fresques d'Ajanta, et Vermeer à Rembrandt – le monde de la présence, dans notre vie, de ce qui devrait appartenir à la mort.

Monde dont nous éprouvons l'existence et dont nous ignorons la nature. Nous le saisissons comme nous saisissons la présence d'un immense miroir sans bords par les images qu'il nous présenterait. Nous commençons à distinguer que l'Occident l'a découvert en même temps qu'il a découvert celui de l'histoire, et que ces frères ennemis le hantent depuis que la création des figures de foi, d'irréel, de beauté a cessé devant leur double promotion; depuis qu'un cortège de philosophies répondant au *sentiment du temps* dans lequel semble baigner notre époque sans éternité, comme l'Orient baigna dans le sentiment de l'éternel, a fait du temps l'interlocuteur capital de l'homme.

Peut-être la première civilisation planétaire concevra-t-elle la première histoire du genre humain. Mais une histoire «continue» qu'elle soit celle de la conquête des éléments par l'homme, ou de la création de l'homme par lui-même, postule une progression, fût-ce à travers de tragiques reculs; alors que dans notre monde de l'art, les statues des cathédrales «n'aboutissent» pas à la *Nuit* de Michel-Ange; celle-ci ne marque aucun progrès sur eux, ni sur *Rénéfer*. Si elle en marquait un, ils ne seraient plus des chefs-d'œuvre, ni même des œuvres d'art; aussi longtemps que l'on crut qu'elle en marquait un, ils ne le furent pas. L'œuvre surgit dans son temps et de son temps, mais elle devient œuvre d'art par ce qui lui échappe.

L'histoire «discontinue», l'histoire des civilisations née avec notre siècle, répond à un sentiment profondément différent du passé : pour l'histoire continue, l'Égypte est une enfance de l'humanité; pour l'histoire discontinue, une humanité révolue. La substitution d'une discipline de l'esprit aux rêveries sur les bons sauvages, les Persans

de comédie et les Chinois de paravent fait, du passé qu'elle interroge, un pressant interrogateur. Car l'Égyptien (sauf s'il s'appelle Akhnaton...) «croit» à sa civilisation comme aux dieux qui la gouvernent; même s'il la modifie, elle le baigne comme l'aquarium baigne le poisson, elle lui impose sa structure mentale. Nous pouvons étudier l'Égypte comme une étape de l'histoire, mais nous y découvrons aussi l'une des formes qu'a prises l'humanité, un domaine du «possible» humain. Dans notre quête de l'homme comme dans notre monde de l'art, le plus étranger rejoint le plus ancien : les sociétés que l'on appelait sauvages, nous les appelons primitives. De l'histoire des civilisations mortes, comme de l'ethnographie des peuples mourants, nous attendons qu'elles nous enseignent ce qu'est l'homme lorsqu'il ne nous ressemble pas.

Mais aussi, ce qui fait de lui notre semblable par autre chose que l'angoisse et le rire, que le sexe et la faim. Le vaste passé qui est devenu le nôtre nous révèle deux constantes de l'homme : les instincts, et la mise en question du monde. Toute civilisation est la forme particulière qu'a prise la coordination des premiers par la seconde, pour assurer l'accord d'un peuple avec l'univers – qu'il s'agisse des Sumériens ou des Maoris, des Grecs ou des Dogons. Mais cet accord, les Sumériens et les Grecs le fondaient sur une Vérité (comme le font les Maoris et les Dogons) qui a disparu avec eux. Encore nous tenons-nous pour héritiers de la Grèce; non de Sumer, de l'Égypte, de la Chine ou du Mexique dont les œuvres deviennent cependant pour nous aussi présentes que les statues d'Athènes. A l'invincible «Jamais plus» qui règne sur l'histoire des civilisations, cette présence oppose sa grandiose énigme. Du pouvoir qui fit surgir l'Égypte de la nuit préhistorique, il ne reste rien; mais le pouvoir qui en fit surgir *Djoser* nous parle d'une voix aussi haute que celle des maîtres de Chartres, que celle de Rembrandt. Avec l'auteur de cette statue, nous n'avons pas même en commun le sentiment de l'amour, pas même celui de la mort – pas même, peut-être, une façon de regarder son œuvre; mais devant cette œuvre, l'accent d'un sculpteur oublié pendant cinq millénaires nous semble aussi invulnérable à la succession des empires que l'accent de l'amour maternel.

Cézanne sait que les grandes œuvres qui semblent soumises à l'apparence le sont moins qu'elles ne le semblent; il ne sait pas que l'Occident va découvrir le musée où les fresques de Nara et les natures-mortes de Chardin, la statue du pharaon Djoser et les tableaux de Cézanne lui-même, exprimeront un pouvoir commun. Sur la face secourable ou menaçante de l'histoire, l'art va faire passer le reflet d'une éternité qui semble n'appartenir qu'à lui. Dans toutes les civilisations, il avait tiré du chaos de l'apparence, les figures des cosmos successifs auxquels l'homme s'était accordé, ou celles de ce qu'on avait appelé ses plus grands rêves; à leur résurrection, va s'ajouter celle de toutes les œuvres où l'artiste a détruit, de façon manifeste ou secrète, la corrélation des éléments de l'apparence, afin de lui en substituer une autre. Le sculpteur de *Djoser* avait sculpté pour l'Égypte, ceux des portraits de Chartres pour la chrétienté; à Vermeer, qui dédiait son génie à une secte d'amateurs dont beaucoup voyaient en lui un rival heureux de Pieter de Hoogh, notre siècle apporte son premier peuple fidèle. La *Piéta* d'Avignon, qui entre au Louvre comme si le destin déléguaient le plus grand des ancêtres de Cézanne mourant pour y préparer sa place, y entre en ambassade du monde qui va opposer à l'invincible puissance du temps, une invincible communion.

Les Européens emplissent par dizaines de milliers l'exposition de l'art mexicain, celle de l'art étrusque; par centaines de milliers, les expositions qui rassemblent les Trésors de Vienne et les œuvres de Rembrandt; autant de Japonais défilent devant les tableaux de Braque, des millions d'Américains devant ceux de Van Gogh et de Picasso. Les pèlerins des villes d'art sont plus nombreux que ceux de Rome ne l'ont été pour l'année sainte. Et si, devant les figures de Florence ou de Venise, ils mêlent l'art au bonheur, à la beauté, au plaisir de l'œil, ils ne les y mêlent pas devant celle de Chartres ou de Louxor, devant les statues mexicaines ou étrusques. Ce n'est pas au nom du bonheur, de la beauté traditionnelle ou du plaisir de l'œil, que le cinéma fait de Van Gogh un héros; que les cérémonies commémoratives de la mort de Rembrandt sont présidées par les derniers rois d'Europe; que l'exposition de nos vitraux est inaugurée par le dernier empereur d'Asie, et que les soviétiques se pressent à l'Ermitage. Une foule de tous les pays, à peine consciente de sa communauté, semble attendre de l'art de tous les temps, qu'il comble en elle un vide inconnu.

Les Japonais n'allaient pas en pèlerinage à Chartres en tant que bouddhistes, mais ni Sesshu ni Hokusai n'y fussent allés en tant qu'artistes; tels de leurs successeurs y vont aujourd'hui – et nous, à Nara. L'humanité n'avait connu que des mondes de l'art exclusifs comme le sont les religions; le nôtre est un Olympe où tous les dieux, toutes les civilisations, s'adressent à tous les hommes qui entendent le langage de l'art (comme les sciences à tous ceux qui entendent le leur...). Chaque civilisation connaissait ses hauts-lieux; l'humanité est en train de découvrir les siens. Non pas, comme le XIX^e siècle crut qu'il adviendrait, en tant que jalons d'une histoire. De même que, pour Cézanne, Poussin ne succède pas au Tintoret, Chartres ne succède pas à Angkor, au Baraboudour, aux temples aztèques, ni ses *Rois aux Kwannon* de Nara, *aux Serpents-à-plumes*, aux *Cavaliers* de Phidias. Tous s'unissent, pour la première fois, dans le monde, pour la première fois victorieux du temps, des images que la création humaine a opposées au temps.

André Malraux