

«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ;  
Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», *Art press*, février  
1995, n° 221, p. 20-33.

---

Langlois, Godard, Duchamp, Gide, Malraux, la cinémathèque, le musée  
imaginaire, le ready made, les œuvres complètes, le journal, les collages, la biographie,  
la signature, l'engagement, la peinture de chevalet, la fresque..., quels liens entre tout  
cela ? Au centre des deux textes qui suivent, de Denis Hollier et Dominique Païni, une  
question insiste, que formule ainsi Hollier à partir d'une réflexion sur le Malraux de  
*L'Espoir* et le Malraux du *Musée imaginaire* : qu'en est-il de l'œuvre d'art à l'époque  
de sa destructibilité matérielle ?

\* \* \*

«Je pense aux statues grecques retirées du  
vaisseau coulé de Djerba...» (Malraux,  
«Notes de Barcelone, mai 1938», Pléiade,  
vol. 2, p. 586).

**Denis Hollier : «Au-delà du collage»**

### **Entre Malraux et Duchamp**

Ce que j'aime dans le livre de Lyotard<sup>1</sup>, c'est la rapidité de sa fin, une accélération  
à la Stendhal, presque une ellipse, expédiée comme les couchers de soleil algériens du  
*Premier homme*. Et rien n'indique qu'il s'agisse de représailles, l'effet de vieilles  
antipathies partisans. Bien au contraire, la politique émerge de cette biographie comme

---

<sup>1</sup> *Signé Malraux*, éd. Grasset.

«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

une aventure quasi aléatoire, presque un accident : le livre témoigne du déblocage de positions qu'un demi-siècle de guerre froide avait verrouillées. Cette accélération *in fine* n'est pas davantage due à une allergie de Lyotard à l'endroit des vaticinations tourmentées sur l'art et le destin dans lesquelles Malraux s'est engagé après avoir renoncé au roman : loin de là, Lyotard semble les tolérer avec une patience admirable. Une explication possible ? Lyotard fait remonter très loin, aux origines de Malraux, le premier projet du *Musée imaginaire* ; il le fait remonter au moment où, très jeune, au début des années 20, Malraux aurait fait la découverte du «désœuvrement» de l'Occident (de la tentation occidentale du désœuvrement oriental). Le motif du désœuvrement, bien antérieur à l'œuvre, la traverserait ainsi de part en part, de sorte que le biographe se trouve avoir déjà dit à peu près tout ce qu'il avait à dire sur le sujet lorsque le fil du temps lui fait aborder les années d'après-guerre.

Lyotard a organisé, il y a près de dix ans, à Beaubourg, une exposition qui s'intitulait *Les Immatériaux*. Ce titre, à l'époque, a évoqué pour beaucoup de visiteurs le nom de Duchamp. On se rend compte aujourd'hui qu'il aurait aussi bien pu évoquer Malraux et le musée imaginaire. Il est d'ailleurs difficile, en lisant *Signé Malraux* (qui, ne serait-ce que par son titre, évoque à plusieurs reprises ce grand inventeur en matière de signature qu'a été Duchamp), d'oublier que Lyotard est l'auteur d'un des meilleurs livres sur Duchamp. Il y aurait un parallèle à développer entre ces deux pionniers du désœuvrement. Ready made et musée imaginaire sont deux manières profondément contemporaines – même si elles sont contradictoires entre elles – de soumettre la peinture à un éclairage irrévocablement rétrospectif, en prenant acte de la clôture de ce qu'on pourrait appeler le musée réel. Alors que Duchamp fait entrer le ready made dans l'espace du musée, *le Musée imaginaire* fait entrer le musée dans l'espace du ready made. Des deux côtés, le temps des œuvres est passé ; il ne reste plus qu'à signer. La production artistique est entrée dans un régime nominaliste ou générique. On quitte la valeur d'usage pour la citation, l'usage pour la mention. Blanchot : «*Puisqu'il y a le Musée, il ne peut plus y avoir d'œuvres véritables*» (l'article de Blanchot est repris, avec un commentaire de Lyotard, dans le numéro anniversaire de *Critique*, août-septembre 1996, p. 626 [p. 49]).

Il est vrai que Malraux ne semble avoir été ni particulièrement intéressé par Duchamp ni particulièrement sensible aux ready made. Et la biographie de Lyotard le montre bifurquant très tôt dans la direction opposée. Elle ne le fait pas en référence aux ready made, mais aux collages : Malraux, qui n'avait encore rien publié, ni roman ni essai, qui n'était sans doute pas particulièrement révolutionnaire en politique, se serait assigné comme choix fondamental l'exploration d'un au-delà du collage et c'est le développement de cette visée existentielle qui allait le conduire au *Musée imaginaire*. «Il fut inspiré sans doute par les premiers collages, les Braque, Juan Gris ou Picasso d'avant la guerre, mais en ce début 1923, il entrevit beaucoup plus : que son rôle à lui, d'amateur visionnaire, ne se bornerait pas à découper et à introduire des bouts d'objets "réels" dans des œuvres, il serait de faire avec toutes les œuvres du monde, à coup de ciseaux et de colle, un montage qui donnerait à la civilisation contemporaine la seule œuvre qui convenait à son désœuvrement» (Signé Malraux, p. 96).

Laissant aux surréalistes les joies de l'au-delà de la peinture, Malraux se pose donc la question de l'après collage, c'est-à-dire celle de sa portée, de son avenir, de ce à quoi il met fin, et de ce qu'il en sera désormais de ce à quoi il a mis fin, c'est-à-dire, pour utiliser un mot de Sartre, de ce par quoi il fait époque. De quelle manière le collage se rapporte-t-il à un changement de temps ? dans quel temps engage-t-il ? à quelle histoire ouvre-t-il ? Et c'est à la lumière de la question de l'après collage que l'introduction de ce que Lyotard appelle «des petits bouts d'objets "réels" dans les œuvres (mais aussi celle d'objets réels entiers, ready made, dans le musée) et celle des œuvres réelles dans le musée imaginaire se rejoignent, s'adossent l'une à l'autre comme deux réponses, complémentaires et exclusives, à une même expérience historique. S'il faut choisir entre collage et musée imaginaire, entre Duchamp et Malraux, c'est sur fond d'une même mutation dans le régime de représentation.

### **D'une signature avant la lettre**

Comment signer (comment ne pas) la biographie d'un autre ? Mais y aurait-il le moindre sens à vouloir signer la sienne propre ? Il faut revenir ici au détournement de

«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

signature (très Duchamp) dont le titre de Lyotard s'autorise : Signé Malraux. Comme la pipe de Magritte, le livre est et n'est pas «signé Malraux». C'est une biographie à double signature : *Signé Malraux* est signé Lyotard. Le terrorisme (disait Paulhan), c'est quand les artistes signent au lieu d'écrire (ou de peindre). *Signé Malraux* est un livre sur la perversion de la temporalité qui conduit l'artiste à précipiter sa signature, lorsque la pratique de la signature a pris le pas sur l'œuvre, et que par elle la biographie s'est prise à l'œuvre. La signature comme pratique du désœuvrement. Ce qui est «signé Malraux», ce n'est pas son œuvre, c'est sa biographie, Malraux désœuvré par sa signature.

La signature a une valeur performative. Lorsque tout est prêt, que l'heure est venue pour la conclusion des accords, on procède à la cérémonie de la signature. Elle fera date parce qu'elle fait entrer dans l'histoire les protocoles qu'elle paraphe. De même, l'artiste prend-il congé de son œuvre en la signant. La signature, en ce sens, est un inducteur de désœuvrement.

Mais ce n'est pas tant à cette pratique de la signature que renvoie le titre de Lyotard. On finit une lettre en la signant. Mais ici, il s'agit de l'invention d'une signature avant la lettre. La signature, pour lui, n'est pas une clé que l'auteur mettrait sous le paillason en sortant. Ce qu'il entend par signature (ce que Malraux, de son côté, appelait mythe) c'est précisément (et paradoxalement) l'inverse, c'est ce qui bloque la sortie, interdit l'évasion. Elle ne fait plus passer de l'œuvre à la vie, elle empêche au contraire l'œuvre de se refermer sur elle-même, et de se séparer de la vie, tissant entre l'œuvre et la vie une tunique de Nessus. C'est ce que Lyotard appelle désœuvrement.

Même si Lyotard l'a trouvé dans *la Tentation de l'Occident*, le mot «désœuvrement» appartient au vocabulaire de Blanchot. S'il fallait lui trouver un équivalent chez Malraux, je proposerais celui d'«œuvres complètes». L'écrivain moderne, a dit Goethe, écrit ses œuvres complètes. Malraux cite souvent cette formule (que, presque chaque fois, il associe à Picasso). Il la cite en particulier dans son article sur Gide de 1935. «Dès qu'il s'engage, y dit Malraux, l'écrivain contemporain écrit ses œuvres complètes».

«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

Il faut ici faire un détour du côté de Gide. Gallimard était en train de faire paraître ses *Œuvres complètes*, éditées par Martin-Chauffier. Malraux était responsable de leur fabrication. La publication, par un auteur vivant, de ses œuvres complètes a des effets importants sur le statut de la signature. Son régime change radicalement. Elle témoigne d'une précipitation qui, dans un mouvement de totalisation quasi-heideggérien, l'authentifie en la portant à hauteur de mort. Une sorte de signature d'outre-tombe, étrangement préposthume. Comme si par elle, un auteur, de son vivant, était déjà en mesure de se rassembler et de se signer, de signer sa vie et sa mort. On notera à ce sujet que, pour Malraux, l'engagement de Gide est indissociable de la publication de ses *Œuvres complètes*. («Dès qu'il s'engage, l'écrivain contemporain écrit ses œuvres complètes»). Une troisième composante donne la clé de cette métamorphose de Gide : le journal, qui assure l'articulation de l'engagement et des œuvres complètes. («Ce qui sépare les premières Nourritures des Nouvelles, bien plus que le communisme, c'est le Journal»).

Malraux, assiste fasciné à la marée montante, à l'intérieur et à l'extérieur des *Œuvres complètes*, d'un journal dans laquelle il voit l'écriture d'un Gide désœuvré par leur publication. Gide lui-même note, dans ledit journal, l'étrange sentiment d'être posthume, s'interroge sur le statut des lignes qu'il écrit et qui lui sont postérieures. C'est que la signature des *Œuvres complètes* ne met pas fin aux œuvres de Gide, elle les fait entrer dans un autre espace, dans une autre temporalité, un autre régime de signature. Elle fait émerger le conflit de deux régimes de signature : celle de l'œuvre, qui sépare l'écriture et la vie, et celle du journal, qui les noue. Le dernier mot d'un journal, en effet, ne sera jamais une signature. L'auteur qui veut publier lui-même son journal devra le faire avant de l'avoir fini.

Mais cette signature partielle, toujours un tant soit peu avant la lettre, ne constitue-t-elle pas, elle aussi, à sa manière, quelque chose comme un petit bout d'objet «réel» introduit dans une œuvre ? Et y a-t-il une différence radicale entre l'introduction de pages de journal à l'intérieur d'œuvres complètes et celle, à l'intérieur d'une œuvre plastique, de coupures prélevées des pages de ce que la langue française désigne du

même nom ? La prédilection des collagistes pour les coupures de journaux est-elle purement accidentelle ? Les papiers collés, en effet, sont aussi, entre autres choses, des coupures de temps réel, des coupures en temps réel. Ne devrait-on pas dès lors, pour décrire l'effet collage, plutôt que de petits bouts d'objets «réels», parler de petits bouts d'objets *en temps réel* (des petits bouts de temps perdu à l'état pur, des petits noyaux de désœuvrement à l'état pur ?). Le temps déborde. Ce sont des choses qui arrivent. L'œuvre y perd cette objectivité et cette indépendance qui, au sens de Max Jacob (qui donnait au mot un sens opposé à celui que fera Sartre), les «situe». Elle se donne désormais à lire sur fond de monde. Aussi peut-on toujours attendre : il sera toujours trop tard ou trop tôt pour signer. Le temps de signer ne viendra plus; ou plutôt, c'est le temps qui signe; la signature est devenue la marque du temps qui passe. Elle scellait tout à l'heure l'entrée de l'écrit dans l'histoire; ici, elle fait entrer l'histoire dans l'écrit.

L'écrivain, dit Malraux, s'engage lorsque, cessant d'écrire des «œuvres déterminées» (un roman, deux romans, trois romans, etc.), il signe «directement» (il écrit en direct) ses œuvres complètes. Poe, dit-il par exemple dans sa préface à *Sanctuaire* de 1933, «Poe créait des objets. Le conte, terminé, prenait pour lui l'existence indépendante et limitée du tableau de chevalet ». A quoi faut-il opposer ici tableau de chevalet ? Malraux ne parle pas (pas encore) d'œuvres complètes. Ni de journal. Mais, sans que le mot soit prononcé, dans le silence d'une ellipse, on aura reconnu la fresque qui, peinte directement à même l'espace réel, n'est pas un *objet* d'art (indépendant et limité). La fresque, engagée dans le monde, perd l'indépendance, la finitude, est une œuvre décadreée, désœuvrée. Et Gide, dira-t-on ? Il n'y a qu'à se rappeler Lafcadio : «*Oui, c'est là ce qui me paraît si beau dans la vie; c'est qu'il faut peindre dans le frais*» (en italien : *al fresco*). Ce qui constitue déjà, à peine transposé, un manifeste pour l'écriture du journal : la fresque est une pratique de la *giornata*. A cette différence près que, en passant de la fresque au journal, on change de mur : c'est sur le mur du temps que viennent s'exprimer les journées d'aujourd'hui.

La publication de ses œuvres complètes a ouvert pour Gide la possibilité d'une écriture en direct, en temps réel. Le temps ou le hors-temps de son œuvre derrière lui

(*ready made*), il connaît l'urgence d'une écriture qui n'a plus le temps de différer, qui ne trouve plus le temps d'écrire, qui écrit sans en avoir le temps, qui écrit alors que ce n'est pas le temps de le faire; l'urgence d'une écriture qui a perdu le temps, réduite à dater, dans un temps lui aussi *ready made*, à compter les jours en temps vulgaire, à choir dans un temps qui n'est pas le sien : le temps du journal (le compteur, l'horloge, l'horodateur).

### **La passion des murs**

A quoi Malraux oppose-t-il la peinture de chevalet ? La préface à Faulkner, un peu plus loin, donne une indication : «*Un tableau de Picasso est de moins en moins "une toile", de plus en plus la marque d'une découverte, le jalon laissé par le passage d'un génie crispé*». On trouve un écho de ce paragraphe indiciel dans la dépêche que Shade, le journaliste américain de *L'Espoir*, dicte auprès de la poste centrale de Madrid après un bombardement. Malraux transcrit la bande son en direct : «*Le sang que laissent derrière eux, virgule, à la chasse, virgule, les animaux blessés, virgule, s'appelle des traces, point. Sur le trottoir, virgule, sur le mur, virgule, était un filet de traces...*» (Pléiade, p. 327). Ces brisées (pour utiliser le titre de Leiris) constituent-elles une fresque ? constituent-elles une biographie ? Je n'esquisserai pas ici l'inventaire des murs de *L'Espoir*. Ils sont trop nombreux. Je m'en tiendrai à deux occurrences.

La fresque est, par excellence, la forme d'expression révolutionnaire. A sa première apparition, au début du roman, Lopez est présenté comme sculpteur, mais un sculpteur qui, suivant l'exemple des muralistes mexicains, a également peint de «*grandes fresques sauvages*» (p. 38). Si la guerre civile ne lui laisse pas le loisir de peindre, il rêve au jour où la révolution offrira aux visions des peintres la totalité des murs d'une ville. Il réapparaît, plus tard, organisateur de la sauvegarde du patrimoine. «*Fort peu efficace à la guerre, Lopez s'était montré éblouissant à la protection des œuvres d'art. Grâce à lui, pas un Greco n'a été détruit dans la pagaille de Tolède; et les toiles des plus grands maîtres, par dizaines, étaient tirées de l'indifférente poussière des greniers de couvents*» (p. 317). Cette double activité (de création et de conservation)

«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

renvoie à des définitions de l'art difficilement compatibles : il aurait du mal à protéger les œuvres d'art dont il rêve. A moins que, pour le dire autrement, il ne rêve, comme artiste, d'un art qu'il ne pourrait pas sauvegarder comme conservateur. S'il peut sauver les Goya et les Greco, c'est parce qu'ils se laissent faire : ils se laissent sortir des réserves, décrocher du mur ou ils sont accrochés. Alors que les murs eux-mêmes, ces surfaces à même lesquelles, comme une ombre ou une brûlure, un style révolutionnaire laisserait son paraphe, s'ils l'inspirent tant, c'est parce que, sans cadre et sans réserve, ils sont inamovibles, exposés aux intempéries de l'histoire, à ce que Leiris appellera l'ombre d'une corne de taureau.

### **La destructibilité mécanique**

Deuxième scène, souvent citée. Manuel entre dans une église incendiée. «*Les statues intérieures en plâtre, décapées par le feu jusqu'à une blancheur de craie, faisaient de hautes taches pâles au pied des piliers charbonneux, et les gestes délirants des saints reflétaient la paix bleuâtre du soir du Tage qui entrait par le portail enfoncé. Manuel admirait, et se sentait de nouveau artiste : ces statues contournées trouvaient dans l'incendie éteint une grandeur barbare, comme si leur danse fût née ici des flammes, comme si ce style fût devenu soudain celui de l'incendie même*» (p. 149-150). *L'Espoir* aurait pu s'intituler *la Part du Feu*. Le titre n'était pas encore pris. Faire la part du feu, dans l'usage courant, c'est sacrifier une partie pour sauver le tout. Ainsi naît l'exception culturelle : tout *sauf* l'art. Dans *L'Espoir* (comme dans le recueil auquel Blanchot a donné ce titre), c'est l'inverse : l'expression renvoie à un art qui exige le baptême du feu. Pour les tenants de l'exception culturelle, le feu devait épargner la beauté. Pour Manuel, il l'engendre. L'œuvre naît de ce qui l'entame : la part du feu s'accompagne d'un effet de signature. Dans *Le Miroir des limbes*, Malraux se souvient de Barcelone brûlant dans la nuit : «*Le paraphe gigantesque et lent des fumées s'allongeait comme les utopies ou les révoltes*» (p. 899).

*L'Espoir* et *La Psychologie de l'art* ont paru à peu près en même temps. Au moment de leur sortie, Aragon demandait si les deux textes portaient la même signature.



«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

Entre l'auteur de *L'Espoir* et celui de *La Psychologie de l'art* (et, plus encore, de ses avatars d'après-guerre), il semble en effet y avoir le même rapport qu'entre Lopez artiste et Lopez conservateur. L'un voudrait peindre des fresques, l'autre sauver les tableaux. L'un célèbre la passion des murs, l'autre le musée sans murs. Le programme du *Musée imaginaire*, dans la mesure où il libère l'image du support matériel auquel elle est associée et dont la ruine, comme dans le mariage républicain évoqué dans *Les Conquérants*, la menace, impliquerait donc une rupture non seulement avec la politique, mais avec l'esthétique de *L'Espoir*.

Car on trouve chez Malraux deux versions du décadre. Deux manières d'échapper au tableau de chevalet. La légende veut que la peinture à l'huile ait été inventée, à Venise, parce que l'air salé de la lagune, imprégnant les murs, corrodait les fresques. Malraux présente souvent *Le Musée imaginaire* comme l'entrée de la fresque (et de la sculpture monumentale) dans le musée. Le livre d'art permet de mettre entre parenthèses cinq siècles de cadre. «*Nous sommes en train d'élaborer un monde de l'art d'où tout cadre a disparu : c'est celui des livres d'art*» (p. 238), Un peu plus tôt, il avait écrit : «*Nous ne regardons pas sans surprise les figures désencadrées : elles nous semblent amputées ou transformées*» (*Musée imaginaire* [1996], p. 234).

### **Pourquoi amputées ?**

*Le Musée imaginaire* est en effet traversé par tout un pathos de l'amputation qui conduit à se demander de quel côté du péril il se situe. Et qui suggère, du même coup, que la rupture avec *L'Espoir* (avec son esthétique de la part du feu) n'a pas été aussi radicale qu'on le dit généralement. La photographie, qui est le médium du *Musée imaginaire*, est constamment associée à des gestes qui évoquent moins la dématérialisation des œuvres que leur incarnation, moins leur sauvetage que les accidents auxquels leur existence temporelle les associe. En même temps que dans l'âge de la reproductibilité mécanique, la photographie introduit l'œuvre d'art dans l'âge de sa destructibilité mécanique. A la manière d'un classique mutilé, la photographie nous touche comme le produit de la rencontre d'une œuvre avec la faux du temps réel,

«*André Malraux et la part du feu*» – Denis Hollier, «*Au-delà du collage*» ; Dominique Païni, «*Un musée pour cinéma créateur d'aura*», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

comme la trace imprimée sur une œuvre par le heurt d'un temps qui n'est pas le sien. «*De même que l'action exercée sur nous par maintes figures antiques naît de la présence de la mutilation dans une éclatante volonté d'harmonie, les sculptures photographiées tirent de leur éclairage, de leur cadrage, de l'isolement de leurs détails, un modernisme usurpé mais virulent*» (p. 110).

«*Nous savons aujourd'hui, disait Breton, faire arriver une locomotive sur un tableau*». Il ne s'agit pas d'élever le vandalisme au statut de doctrine esthétique. Mais, au-delà du collage, *L'Espoir* relève d'une esthétique de la profanation qui laisse loin derrière elle la familiarité avec laquelle les fuchsias de Mme Loiseau touchaient l'église de Combray. Une esthétique post-proustienne (bien que baudelairienne à plusieurs égards) qui aurait pour objet, non plus le rachat du temps perdu par le temps retrouvé, mais la réinscription du temps perdu (le *punctum* de la perte) dans le temps retrouvé (le *studium* de la rédemption), de la séparation dans la réparation. La dialectique temps perdu-temps retrouvé rejoint ici celle de l'indice et du tableau, de l'information et de la narration : Proust, d'ailleurs, ne parlait-il pas de «*Vénus tronquée*» à propos du journalisme ? La Pléiade publie, à la suite de *L'Espoir*, des *Notes de Barcelone*, datées mai 38. Malraux, apparemment, avait pensé à donner une suite à son roman. Toutes ces notes exploitent la fibre de cette sotériologie sacrificielle de l'œuvre d'art. La description de la cathédrale de Vic incendiée reprend la scène du roman où Manuel se redécouvre artiste. «*Le feu, note Malraux, a donné vie aux chevauchées, aux appareillages de galère des murs dorés*» (p. 588). Au musée romain, une statue a été touchée par les flammes. «*Je pense aux statues grecques retirées du vaisseau coulé de Djerba, et exposées au musée du Bardo-Vénus, une hanche voluptueuse et l'autre rongée par les crabes, casques de bronze vert et tout [un blanc] d'huîtres empoisonnées, guerriers dont il ne reste qu'un geste de combat, têtes d'hommes, un œil pensif, l'autre effacé par la mer.*» (p. 586). D'autres notes (*Figueras 1939*) décrivent un étrange autodafé : les diplomates soviétiques de l'ambassade de Madrid, au moment de passer la frontière pour se réfugier en France, doivent brûler tous les livres russes en leur possession : «*Résurrection, édition originale... La guerre et la paix, tome III, de Tolstoï, édition originale...*» (p. 613). Mais les classiques russes ne sont pas les seuls

*«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.*

livres qui aient souffert de cette guerre. La suite de *L'Espoir*, à laquelle ces notes étaient destinées, a connu un sort voisin. Qu'est-il arrivé à ce projet ?

*Denis Hollier vit et enseigne aux Etats-Unis depuis 1973. Dirige le département de français de l'université de Yale. A écrit sur la littérature et la culture de l'entre-deux-guerres.*

---

*«Nous ne pouvons sentir que par comparaison», André Malraux, 1922.*

### **Dominique Païni : «Un musée pour cinéma créateur d'aura»**

L'actualité de l'édition, les débats d'idées et les commémorations font cohabiter des noms sans apparentes relations. L'occasion du sixantième anniversaire de la Cinémathèque française et la réflexion sur sa mission ont fait se rencontrer en 1996 les noms de Benjamin, Langlois, Malraux, Godard et Deleuze. Je voudrais esquisser la «logique» de cet enchaînement quelque peu inattendu, doutant au fond du hasard de ces rencontres.

Sans doute, les cinémathèques sont-elles en effet les expériences muséales du 20<sup>e</sup> siècle qui induisent ces noms. Langlois en fut un des pionniers, Benjamin fut le commentateur du statut reproductible de l'art cinématographique, Malraux fut l'auteur d'un célèbre essai sur la psychologie de ce dernier et le partenaire contradictoire de Langlois, Deleuze fut le dernier inventeur de concepts permettant après Jean Epstein et André Bazin, de penser le cinéma, Godard enfin, est l'auteur, aujourd'hui, d'une expérience vidéographique inédite sous forme d'une sorte de «montage-attraction» de l'histoire du cinéma.

*«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.*

L'histoire des cinémathèques réunit cinq personnalités dont la rencontre intellectuelle n'était tout de même pas si évidente.

### **Une affaire d'aura**

Toutes les pratiques artistiques ont été reproductibles et chacune d'entre elles a trouvé sa forme d'exposition, de démultiplication, de circulation qui a menacé sa force «auratique». Cela n'est pas un phénomène apparaissant avec la seule modernité des années 30. Dès l'Antiquité, la sculpture a perdu sa dimension d'unicité du fait des techniques de production en bronze. On pourrait avancer que le constat de la moindre aura d'un art est un phénomène transhistorique qui correspond souvent, au fond, à ce qu'on appelle «crise ou mort de l'art». Mais c'est un constat qui a engendré des ouvertures pour la réflexion esthétique dans toutes les disciplines artistiques à différents moments de l'histoire des arts, même si la question de l'aura n'était pas posée en tant que telle.

Au 20<sup>e</sup> siècle, la singularité d'un être-là de l'œuvre et l'intransportabilité de cette dernière ont été pulvérisées par l'exposition itinérante et la diffusion en multiples. Il a été démontré que la reproduction à l'identique la mieux maîtrisée ne pouvait résister à l'émoussement de la signification originale de l'œuvre dans son état initial. C'est la raison pour laquelle la valeur de culte s'est attachée longtemps à l'œuvre d'art jusqu'à être indissociable de la réalité plastique. L'exhibition a été considérée comme contraire à cette valeur de culte. Ceux qui voyaient l'œuvre d'art étaient des élus ou des officiers du culte (les religieux ou... les conservateurs du Musée). Et ce qu'on a appelé l'aura réside sans doute dans cette relation qui unit la mise à distance et la visibilité. Plus l'on s'approcherait de l'œuvre, plus elle donnerait le sentiment de se retrancher dans un en deçà de la perception. (C'est le sens de certaines représentations de madones au plus profond d'un autel). L'aura est ainsi ce dont l'œuvre d'art est porteuse et qui, simultanément, le fait s'épuiser.

«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

Depuis quelques années, des philosophes et des historiens d'art ont voulu démontrer que l'unicité de l'œuvre d'art n'était pas une condition majeure de son aura. Certains ont démontré que la reproductibilité des œuvres fondait au contraire leur essence et leur origine (le pop art et Warhol par exemple). Ces auteurs tentent en définitive de proposer une conception moderne de l'aura, une aura spécifique à la modernité (proposition déjà présente chez Bataille, dans *Documents*, dans la *Revue du Cinéma* d'Auriol, dans les années 30, jusqu'aux thèses de Rosalind Krauss sur le photographique).

L'aura serait donc un désir (un «réveil» selon Benjamin) sans cesse différé, repoussé pour le bénéfice de ce qui paraît l'abolir. Aussi la nostalgie de l'aura s'accompagne d'une recherche d'un nouveau siège pour cette dernière, d'un nouveau refuge paradoxal dans les techniques de production d'images qui lui paraissent pourtant contraires, c'est-à-dire le cinéma et la photographie.

La légendaire définition de l'aura selon Benjamin, «*Unique apparition d'un lointain, si proche soit-il*» pourrait alors concerner le cinéma en cette fin de siècle. Benjamin dit encore que l'aura est cette «*trame singulière d'espace et de temps*». Bonne définition de l'art du film. Incontestablement, l'aura du cinéma réside dans la faculté de ce dernier de produire un sentiment de l'apparition unique du réel, car ce qui frappe, de Lumière à Godard, c'est en définitive l'illusion qu'ils donnent d'un réel qui aurait été inventé pour l'occasion de son filmage. L'aura cinématographique découlerait de cette empreinte unique du réel sur la pellicule et qui se révèle à nos yeux de manière unique dans la projection. Est-ce ce qui explique l'obsession de Jean-Luc Godard pour la projection, jusqu'à avoir inventé cette histoire d'officier français qui, prisonnier dans les geôles russes, aurait inventé dans sa cellule le dispositif de la projection<sup>2</sup> ? La force auratique de l'image filmique s'originerait donc depuis cette réalité qui s'est enregistrée une première fois et dans sa restitution projetée et articulée en un montage particulier. Le film a été au 20<sup>e</sup> siècle un objet miroitant entre, d'une part, la proximité produite par la projection : l'écran peut être à portée de main (un personnage des *Carabiniers*, de

---

<sup>2</sup> *Les Enfants jouent à la Russie*, vidéo 50'.

*«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.*

Godard, en a fait l'expérience devenue célèbre). Et, d'autre part, le lointain : la réalité représentée par le film n'est pas présente. Elle est éloignée, dans l'espace et le temps de son enregistrement. Plus intensément peut-être que la photographie, l'art du film relèverait de cette intimité lointaine décrite par Benjamin. Ses considérations sur l'aura sont absolument contemporaines, dans le milieu des années 30, de la création des premières cinémathèques, de la notion même de cinémathèque.

### **Des musées pour le cinéma**

En 1929, Alfred Barr Junior demande à Iris Barry de créer un département film pour son futur musée d'Art moderne de New York, un département qui ne soit pas un complément documentaire, c'est-à-dire un réservoir «d'images animées» pour illustrer les expositions de peinture. Il souhaite un département artistique véritable où le film serait considéré comme la peinture et la sculpture, et qui viserait la constitution d'une collection de films considérés comme des œuvres d'art à part entière. Ce département ne verra le jour qu'en 1934-35, et Iris Barry aura une influence sur Henri Langlois.

Conserver, pour Iris Barry, c'était avant tout montrer, c'était conserver «en mémoire», connaître et dégager des styles autant que retrouver et conserver des copies. Montrer fut également pour Langlois un acte de conservation, bien qu'en apparence cela contredît les principes orthodoxes de la conservation (les copies s'usent !). La notion de cinémathèque dans les années 30 n'était pas une idée évidente. Cela ne relevait pas d'une nécessité esthétique et muséologique en un temps où le cinéma n'était pas considéré comme un art, autrement dit dénué d'aura. Les copies étaient détruites quand elles terminaient leur service de loisirs de masse. Pour Iris Barry et Henri Langlois, le cinéma qu'ils voulaient garder en priorité était le cinéma muet. Celui-ci était détruit systématiquement, car le cinéma parlant lui ôtait toute valeur commerciale. Langlois définissait alors le cinéma muet comme un «art plastique». On en comprend mieux aujourd'hui les raisons stratégiques avec la fracture du cinéma sonore. C'était une manière de conférer au cinéma de la «noblesse» artistique, doter le film d'aura.

### Un art d'accommoder les ruines

Au terme de cent années d'existence de l'art du film, les *Histoire(s) du cinéma* réalisées par Godard sont des «programmations» de films. Comme si, plus exactement, le cinéaste avait trouvé de somptueux et «antiques» fragments filmiques et qu'il les avait rassemblés selon des principes qui les transforment et les métamorphosent. Moderne «*art des ruines*», ce report vidéo constitue une extraction des films hors d'une histoire linéaire, et un remontage selon une logique autre que narrative ou chronologique.

Jean-Luc Godard dit en 1979<sup>3</sup> : «*Quand je montre ces histoire(s), les gens ne s'y retrouvent pas, ce n'est pas une histoire avec une chronologie (...)*», «*(...) on savait qu'on venait après Eisenstein, après Rossellini et avant X. C'est Langlois qui a apporté ça : il a été une espèce de moment décisif que l'on a pris pour initial mais qui était final. Un peu comme si Platon était venu tout à la fin de l'histoire grecque plutôt qu'à son époque. On a cru que l'on venait à la suite alors que tout était fini.*» Peut-on voir là un écho de la thèse de Malraux : l'art comme anti-destin ? J'ai tendance à le croire. Il y a chez Malraux et Godard un même refus de périodiser le passé. Mais allons plus loin.

*Les Histoire(s) du cinéma* sont la mise en application au cinéma des principes du musée imaginaire et elles révèlent du même coup en quoi les principes de la Cinémathèque, tels que Langlois les a mis en œuvre après guerre, étaient marqués par la pensée de Malraux. *Les Histoire(s) du cinéma* ont une énergie régénératrice d'aura au profit de l'art du film et en cela, sont des équivalents des *Voix du silence*. Plutôt qu'une histoire chronologique de l'histoire de l'art cinématographique, elles sont l'organisation d'intervalles entre des images de films : entre des plans, entre des séquences, entre des photogrammes. Les intervalles, c'est sans doute Vertov aussi. On sait l'importance de Vertov dans l'œuvre de Jean-Luc Godard.

---

<sup>3</sup> A François Albera, *Travelling 56-57*, printemps 1980.

«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

Mais l'intervalle, c'est également l'espace de la comparaison. C'est l'articulation de la pensée comparatiste. Godard explique encore en se souvenant de ses premières expériences de critique-cinéphile : *«Celui qui a vu Marlène Dietrich et s'il la trouvait belle, il disait : "Elle est splendide et ce film est magnifique " Si un autre n'aimait pas les blondes, il disait : "Elle est moche, le film est atroce ! Et puis, finalement, on ne discute même plus; on dit des goûts et des couleurs... on ne discute pas ! Alors moi, je pensais au contraire : "la seule chose dont on peut discuter, c'est des goûts et des couleurs, même inlassablement, le reste on ne peut pas en discuter. Et les films ne sont, à mon avis, presque plus vus, puisque "vu" pour moi veut dire : possibilité de comparer; mais comparer deux choses, pas comparer une image et le souvenir qu'on en a; comparer deux images, et au moment où on les voit, indiquer certains rapports.*

*«Si on dit Eisenstein, dans tel film, a repris le montage parallèle inauguré théoriquement par Griffith, il faudrait projeter Griffith à gauche, Eisenstein à côté. On verrait alors, comme en justice, on voit tout à coup que quelque chose est vrai et quelque chose est faux. Et on pourrait discuter. Mais on conçoit que deux salles de cinéma côte à côte, ce soit un peu difficile. Or, aujourd'hui existe la vidéo. Les films peuvent être mis sur vidéo et comparés<sup>4</sup>.»*

### **Du livre à la vidéo**

Lorsque l'on se reporte aux *Voix du silence*, on retrouve à de multiples endroits cette même idée que Malraux reprend sous diverses formes : selon lui, le musée sépare l'œuvre du monde «profane» et la rapproche des œuvres opposées et rivales. Le musée est pour Malraux une confrontation de métamorphoses. Jean-Luc Godard soumet des extraits de film à de comparables métamorphoses. Malraux utilise la photographie pour littéralement contraindre l'œuvre à sa démonstration. Godard choisit des plans et des séquences qu'il confronte, compare et soumet à une thèse qui pourrait se résumer par le rendez-vous manqué cinéma-histoire ou, plus exactement, un rendez-vous illusoirement

---

<sup>4</sup> Idem.



«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

réalisé (Voir *For Evert Mozart* qui revient plus clairement encore sur le rapport cinéma/histoire).

Au grand désarroi des historiens de l'art, Malraux a brassé, «mis sur orbite», près de 7.000 années d'images, sans «légitimité scientifique» ou sans raison de proximité objective, mais c'est le livre la reproduction photographique des œuvres qui fait Histoire. Pour Malraux également, il y aurait lieu d'ajouter un (s) à son histoire de l'art s'il avait employé ce mot. Il emploie néanmoins un pluriel, celui des Voix (du silence).

L'histoire de l'art de Malraux est rendue possible grâce à la reproductibilité photographique, celle-là même qui mit à mal l'aura des œuvres d'art. Godard utilise la vidéo comme instance de reproduction pour le cinéma, comme la photographie le fut pour les arts plastiques. Ainsi *les Histoire(s) du cinéma* sont *Les Voix du silence* du cinéma, en tant qu'instances de reproduction, de duplication. Mais qui relia Malraux et Godard ? Ce dernier l'a dit : Langlois fut le passeur. Et ce n'est pas la moindre des provocations que d'avancer une telle hypothèse lorsqu'on se souvient de la désormais légendaire «affaire Langlois» et le rôle qu'y tint Malraux. Langlois, lui aussi, a brassé, rapproché, confronté, comparé Epstein et Kenneth Anger, Murnau et Garrel. Langlois a installé des «silences» décisifs entre Feuillade et Rivette. On peut supposer que la présentation sans intertitres et en continuité des *serials* de Feuillade a marqué le cinéma de Rivette. Le mode de «présentation muséologique» engendre l'art nouveau.

La Cinémathèque a probablement été la réalisation du Musée imaginaire de Malraux que ce dernier définissait comme un lieu mental. Pour Langlois le livre ne fut pas le support de son musée cinématographique imaginaire. Ce fut l'écran, doublement imaginaire donc : le film est évanescent dans la mémoire, mais les associations de films par Langlois, grâce à ses programmations, sont demeurées en nous comme des rêves au sein desquels se dissipent les images du film.

Godard utilise la vidéo pour fixer aujourd'hui ces associations, pour incarner cette image dissipée dont Gilles Deleuze a décrit le régime dans *L'Épuisé* : «Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la

«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.

détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée... L'énergie de l'image est dissipative. L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen "d'en finir"<sup>5</sup>.» Est-ce en ce sens qu'il faut entendre Godard quand il parle de son sentiment que tout était «fini pour sa génération», celle de la Nouvelle Vague qui allait chez Langlois ? En outre, il est troublant de rapprocher les mots de Deleuze du mode de figuration des *Histoire(s) du cinéma* : «Quel grand peintre ne s'est pas dit en mourant qu'il avait manqué de faire une seule image, même petite et toute simple ? Alors c'est plutôt la fin, la fin de toute possibilité, qui nous apprend que nous l'avions faite, que nous venions de faire l'image<sup>6</sup>.» Encore un écho au constat de fin de Godard.

### **De la confrontation des images**

Toujours dans *L'Épuisé*, texte qui accompagne le *Quad* de Beckett et ses écrits pour la télévision, Deleuze dit enfin qu'il y a quatre façons d'épuiser le possible :

- «Former des séries exhaustives de choses,
- tarir les flux de voix,
- exténuer les potentialités de l'espace,
- dissiper la puissance de l'image. »

Je ne pense pas qu'on puisse trouver meilleure description des *Histoire(s) du cinéma* avec ... l'écho lointain de Malraux.

Peut-on en conclure alors que la vidéo est devenue, grâce à Godard, l'outil muséographique du cinéma dont Langlois avait déjà pensé, en actes, les premiers principes muséographiques ? Malraux a inventé un musée d'un type nouveau, au fond déjà virtuel et pas seulement imaginaire. Langlois avait entre les mains l'art conforme à ce musée. Quant à Godard, il élabore une sorte de musée qui s'incarne en une œuvre vidéographique. La boucle est fermée. Les *Histoire(s) du cinéma* sont, en définitive, une formidable machine de production auratique : ralenti, tramage, expériences

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, page 76.

<sup>6</sup> *Ibidem*, page 78.

*«André Malraux et la part du feu» – Denis Hollier, «Au-delà du collage» ; Dominique Païni, «Un musée pour cinéma créateur d'aura», Art press, février 1995, n° 221, p. 20-33.*

photogéniques, détournement lyrique de l'image par le commentaire, la musique et les intertitres... Les films sont pour Godard des *«uniques apparitions d'un lointain, si proche soit-il»*. Les *Histoire(s) du cinéma* constituent des dispositifs muséographiques tels que Malraux n'aurait jamais pu les imaginer et qui, de surcroît, réinstaurent l'aura d'un art, celle du cinéma à l'ère de sa reproduction infinie.

*Dominique Païni est directeur de la Cinémathèque française. Il vient de publier le Cinéma est-il moderne ? aux éditions Cahiers du cinéma.*