1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

76 | 2015

Varia

La « maquette farfelue » du *Musée imaginaire* et le journal *Labyrinthe*

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5022>

DOI : 10.4000/1895.5022

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2015

Pagination : 159-169

ISBN : 978-2-37029-076-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « La « maquette farfelue » du *Musée imaginaire* et le journal *Labyrinthe* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 76 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5022> ; DOI : 10.4000/1895.5022

Ce que le cinéma nous révèle chaque année davantage, c'est que les hommes, malgré tout ce qui les sépare, malgré les plus graves conflits, communient dans quelques rêves fondamentaux. Par ce que le cinéma exprime, et aussi parce qu'il n'exprime pas. Je m'explique : lorsque j'étais des vôtres... [Ici, le projet pour la fin d'Anna Karénine].

Et ce ciel-là se trouve dans tout film de talent, même dans ceux où on ne le voit jamais.

*

Les récompenses remises, le festival terminé, en votre nom à tous, je dédie une Palme d'or imaginaire à ce ciel invisible, à la mystérieuse fraternité des images de la terre heureuse et de la terre sanglante ou menacée, dans laquelle Chaplin et Eisenstein s'unissent aux plus jeunes d'entre vous – l'invincible rêve des hommes que vous incarnez tour à tour, et que, les premiers, vous incarnez pour tous les hommes.

(Source : Ministère des Affaires culturelles, Discours, allocution, conférences de presse de M. André Malraux, Ministre d'État chargé des Affaires culturelles, 1958-1969, s.l.n.d. [Paris, 1970] : document 1)

V. La « maquette farfelue » du *Musée imaginaire* et le journal *Labyrinthe*

Dans son *Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Georges Didi-Huberman publie en annexe le fac-similé de plusieurs maquettes où Malraux met en place l'iconographie de ses textes sur l'art (*le Musée imaginaire* et *les Voix du silence*) pour les éditions Gallimard, entre 1947 et 1951. Il intitule la première « maquette farfelue ». Sa première page, difficilement lisible dans la reproduction qui en est donnée, porte cette indication manuscrite :

C'est un premier projet, avec les photos remplacées par des coupures du N° contemporain de *Labyrinthe* / que publient Skira [illisible]. / Les légendes sont les vraies [illisible] ont été déplacées. / Très surréalistes.

Il n'est pas sans intérêt de confronter cette maquette à sa source, soit le n° 12 (15 septembre 1945) du journal culturel et artistique d'Albert Skira, *Labyrinthe*, qui est entièrement consacré au cinéma. Sous le titre « Promesses du cinéma fran-

Première page manuscrite de la « maquette farfelue ».

çais », il est édité à l'occasion de l'exposition que présente la Cinémathèque française au même moment à Lausanne, au Palais de Rumine, « Images du cinéma français »⁹⁸.

Ce journal, qui voit le jour à Genève aussitôt après la fin de la guerre, joue un rôle important dans le retour de Malraux sur le devant de la scène culturelle. Dès 1941 d'ailleurs, Malraux avait noué des relations avec la Suisse (le photographe lausannois Maurice Blanc par le biais du dessinateur Gea Aubsbourg), afin d'y publier en dehors de la France occupée ou vichyste. Max-Pol Fouchet, dans un article saluant « la force d'âme de la Suisse », s'en fait l'écho, à Alger, en 1942⁹⁹. Dès le premier numéro de *Labyrinthe* (14 octobre 1944) Malraux est présent en première page, avec un article de Charly Guyot, « Du *Temps du Mépris* à *l'Espoir* » (pp. 1-2) ; puis, dans le n° 5 (15 février 1945), toujours en « une », on lui donne la parole « après un silence de quatre ans » afin d'exposer « pour notre journal ses vues et ses idées sur les problèmes du monde actuel » (pp. 1-2), avant de publier son introduction à la *Psychologie de l'art* (n° 22-23, décembre 1946, pp. 1-2) qui paraîtra en volumes en 1947-1949. On annonce dans chaque numéro le lancement de ses œuvres complètes en 7 volumes chez l'éditeur suisse. Dans le n° 12, *Espoir*, le film, offre, en pleine page grand format, ses images emblématiques que la brutalité du papier journal et de l'encrage transforme en gravures.

La mise en page et le traitement des images distinguent *Labyrinthe* des publications de sa catégorie. Même les *Lettres françaises* qui jouissent d'un format comparable demeurent en deçà de cette dimension plastique qui donne une place prépondérante à l'image. Elle concerne tous les numéros et tous les types d'images souvent mises en séquence, « montées » – on va le voir. La comparaison du numéro « Promesses du cinéma français » avec celui qu'éditera, une année plus tard, *Formes et Couleurs*¹⁰⁰ est démonstrative. Dans ce dernier magazine, les images, sur papier couché, en noir ou en couleur, sont données à voir chacune pour elle-même. Ce sont des icônes, alors que dans *Labyrinthe*, outre la « brutalité » du noir et blanc et du format déjà évoqués, il y a toujours confrontation, montage, rencontre ; la juxtaposition de deux images de films ou de deux documents ayant trait au cinéma recherche l'analogie et la dissemblance avec un goût constant pour des effets d'étrangeté. En haut de la page 6, une femme étendue sur un sofa regarde vers le spectateur, sorte d'*Olympia*. Elle porte la main droite sur sa poitrine et, sur son bas ventre, est placée un écriteau : « Danger de mort ». Sur le fond noir, une spirale, un semis d'étoiles : c'est une image du *Sang d'un poète* de Cocteau (1931). À côté mais tête-bêche, dans le même format, une femme étendue semblablement dans une sorte de grotte sous-marine, où surgit un diable. C'est une image des *Farces de Satan* de Méliès (*les Quat'Cents Farces*

98. Voir François Albera, « Langlois à Lausanne ! » dans Alain Boillat et al. (dir.), *Kino CH. Rezeption, Ästhetik, Geschichte/Cinéma CH. Réception, esthétique, histoire*, Murburg, Schüren, 2008, et « L'effacement... » dans Dominique Païni et al. (dir.), *le Musée imaginaire d'Henri Langlois*, Paris, Flammarion, 2014 ; « Langlois, la puissance de l'exposant » (conférence à la Cinémathèque française, 16 juillet 2014, en ligne sur <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/recontres-conferences/espace-videos/langlois>).

99. M.-P. Fouchet, « La force d'âme de la Suisse », *l'Écho d'Alger*, 28 janvier 1942, p. 3.

100. *Formes et Couleurs*, n° 6, « Cinéma », 1946. Le numéro contient un extrait de l'« Esquisse d'une psychologie du cinéma » de Malraux, « Vicissitudes » de Charles-Ferdinand Ramuz, « Surréalisme et cinéma » de Marc Soriano ; on y reconnaît Bresson et Rouquier comme « jeunes maîtres », etc. Le rappel des atrocités de la guerre et en particulier des camps revient à un poème de Jean Cayrol, « Soir de la mort ».

du diable, 1906). Au centre, juxtaposés verticalement cette fois, les coquillages géants et les naïades méliésiennes du *Pays des Fées* (*le Royaume des fées*, 1903) et, dessous, les rochers creusés par le ressac et les squelettes coiffés de tiaras d'évêques de *l'Âge d'or* de Buñuel et Dalí (1930). Pleine page, maintenant : *le Cauchemar* de Méliès (1896) où un homme se relève du cercueil où il était couché tandis qu'un Pierrot et deux autres personnages se tiennent à ses côtés. Et, dessous, *Fantômas* de Feuillade où un homme jaillit d'une pаниère en osier alors qu'un montreur de foire ceint d'une large ceinture à clous se renverse comme à cette vue, le cou enserré par un énorme serpent python (p. 5). Ou deux photos de plateau tirées de films de Léonce Perret avec une femme en cheveux, dressée dans une longue chemise blanche, brandissant un couteau dont elle veut se frapper et un homme de dos bras levé pour l'arrêter tandis qu'une armure médiévale monte la garde dans un décor de chapelle, colonne et vitraux. En dessous une femme étendue sur un lit veillée par deux autres avec un large fauteuil au premier plan, vide, et derrière lui une armoire à glace qui reflète la scène (p. 7). Dans d'autres cas, les images appartiennent au même film et articulent deux moments. Ainsi les deux plans d'*Espoir* : en haut un prêtre dont l'office est interrompu par deux hommes en bras de chemise venu l'interroger ou le consulter. En bas, l'un des aviateurs blessés dans la chute de l'avion républicain, couché sur une civière, que l'on descend de la montagne. La couverture blanche qui le recouvre lui fait un linceul et son visage est bandé (p. 10). Autre cas d'assemblage dynamique d'images, des photogrammes de la largeur d'une colonne encadrant de leur déroulé le texte au centre de la page. Les images sont tirées de films divers (de Max Linder, Renoir, Gance, Prévert, L'Herbier, Jasset et d'autres non identifiés) mais forment une double bande successive que clôt, sous le texte central, un plan d'*Entr'acte* de René Clair où la route en perspective fuyant à la perpendiculaire du plan de la page, s'ouvre en son centre (p. 8).

Le jeu est infini. Dans le livre de Nicole Vedrès, *Images du cinéma français*¹⁰¹, qui a nombre d'images en commun avec ce numéro de *Labyrinthe* (elle signe en outre un article intitulé « Bilan. Mil neuf cent quarante-cinq »), dans sa section titrée « Terreur », on trouve déjà l'image du *Sang du poète* citée plus haut mais associée à une image de *Barabas* de Feuillade où un homme à moustaches et aux yeux exorbités, est agenouillé devant une femme étendue, sans doute morte (p. 46). À chaque nouvelle juxtaposition de nouvelles associations surgissent pour le lecteur. Une double page confronte le Rip van Winkle de Méliès (*la Légende de Rip Van Winkle*, 1905), homme des bois ou de la préhistoire qui lorgne vers la page suivante où Michel Simon torse nu et tatoué, dans la cabine du Père Jules de *l'Atalante*, offre son profil simiesque, repris en dessous dans une image du *Vampire* de Painlevé (pp. 94-95).

101. Nicole Vedrès, *Images du cinéma français*, Avant-propos de Paul Éluard, Paris, Éditions du Chêne, 1945. Langlois a écrit que « L'exposition "Images du Cinéma Français" est si étroitement liée au livre du même nom qui vient de paraître aux Éditions du Chêne qu'il est inutile d'essayer de parler de l'une sans parler de l'autre » (« Images du cinéma français », dans *Cinéma. Cours et conférences de l'Institut des Hautes Études Cinématographiques*, n° 2, 2^e trimestre 1945, pp. 72-73). Dans un rapport au CA de la Cinémathèque française, il écrit encore : « la Cinémathèque française organise à Lausanne une exposition [...] dont le thème sera "Images du cinéma français". On sait que Madame Nicole Vedrès a publié, grâce aux documents de la Cinémathèque française un ouvrage du même nom, et c'est dans l'esprit de cet ouvrage que cette exposition se déroulera. » (Archives administratives de la CF, Paris, 1945). Dans *Rendez-vous Lausanne-Ouchy, Revue du Léman* (n° 9, octobre 1945), il parle de l'exposition comme « née de l'album d'"Images du cinéma français" » [n.p.].

Or cette démarche « cinématique », si elle a quelques antécédents dans l'histoire du livre et de la revue « de cinéma »¹⁰², et connaît une explosion après la guerre¹⁰³, a l'originalité de concerner l'ensemble de la revue dont la mise en page joue de matériaux iconiques diversifiés (dessins, peintures, photographies de sculptures, de masques mortuaires, de poupées et photographies ou photos de films).

On peut donc parler d'un « modèle » cinématographique et se demander dans quelle mesure Malraux n'y a pas vu une incitation à développer sa réflexion sur l'illustration de ses livres sur l'art, en particulier *les Voix du Silence*, *le Musée imaginaire* (qu'il a entrepris en 1943 à Saint-Chamant) jusqu'à son premier *Goya*¹⁰⁴.

Pour ce qui concerne *Labyrinthe*, on trouve une explication de cette démarche dans l'article qu'André Breton donne au n° 5 (15 février 1945), « Genèse et perspective artistique du surréalisme ». Consacrant un long passage au futurisme, il écrit que :

Rien ne m'a paru plus captivant que, publiées jadis par une revue américaine, la série de photographies reproduisant quelques-unes des attitudes *successives* prises par un homme au cours d'une nuit de sommeil. On eût souhaité que le mouvement du dormeur fût *filmé sans interruption* et *projeté* à un rythme très fortement *accéléré*. Il était normal que la peinture un jour caressât le rêve de suivre l'objet au cours de son déplacement ou de retracer, dans les limites de son existence, son évolution formelle : un ensemble de courbes et de dégradés se déroulant dans un très faible espace ne saurait-il exprimer la vie d'une fleur du moment qui précède son éclosion à celle où elle achève de se faner ? [je souligne]¹⁰⁵

Puis il cite le *Nu descendant un escalier* de Duchamp comme l'exemple le plus accompli de ce « cinématisme », parangon de la translation des chronophotographies de Marey dans la peinture¹⁰⁶.

102. On peut citer notamment la brochure-catalogue d'une exposition-rétrospective sur le cinéma japonais du Soviétique El Lissitzky (*Yaponskoie kino*, Moscou, 1928), le livre de Hans Richter et Werner Gräff, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (*Film ennemi d'hier, film ami d'aujourd'hui*, Berlin, 1929), *le Cinéma en URSS* d'Alexandre Rodtchenko et Varvara Stepanova, (Moscou, VOKS, 1936).

103. Cf. Peter Bächlin, Georg Schmidt, Werner Schmalenbach, *Der Film. Wirtschaftlich, Gesellschaftlich, Künstlerisch* (mise en forme graphique de Hermann Eidenbenz), Bâle, Holbein, 1947 (édition française, *le Film, économie, sociologie, esthétique*, 1951) et, de manière plus modérée, *la Revue du cinéma* que fait redémarrer chez Gallimard, pour quelques années seulement, Jean George Auriol en 1946-1948.

104. Malraux se réfère fréquemment au cinéma et utilise son vocabulaire technique dans ses livres sur l'art à cette époque ; dans le *Goya* il procède à des recadrages de tableaux. Les rééditions successives gommant cet aspect (on l'a montré dans « Études cinématographiques et histoire de l'art », *Perspective*, n° 3, décembre 2006, pp. 433-460).

105. N°5, p. 10. Allusions aux documentaires montrant la croissance d'une plante en accéléré, classiques des séances « d'avant-garde » dans les années 1920 (voir les écrits de Germaine Dulac) ou à des réflexions convergentes (comme celle de Fernand Léger préconisant de filmer 24 heures de la vie d'un couple) ou de Cocteau imaginant un film sur la mode en accéléré où chapeaux et pantalons, robes et manteaux allongeraient et rapetisseraient à toute vitesse.

106. Rappelons que le n° 12 de *Labyrinthe* comporte en « une » une chronophotographie de Marey de 1888, un « Homme qui marche » en combinaison blanche, s'éloignant de dos sur la piste de la station physiologique, image suggestive et mystérieuse qui fait écho à celles d'Eve Francis dans *la Femme de nulle part* de Delluc.

Dans *Labyrinthe* cette prévalence de l'image repose sur le recours fréquent au grand format des dessins ou photographies, en pleine première page (Marey, Picasso, Brassai...) ou sur une demi page, sur la séquentialisation distribuée sur une double-page ou plus encore, sur la mise en mouvement et du découpage en détails autonomisés.

Dans le premier numéro, une page de dessins et peintures de Picasso en six « cases » inscrivent ainsi, pour l'œil qui les parcourt d'une saisie puis y revient successivement, une suite libre, partant d'une femme endormie et aboutissant à un homme endormi sur lequel une femme veille. Entre les deux, une femme nue se dressant derrière un voile sous le regard d'une autre, l'entrée d'une femme en fichu et veste boutonnée dans la chambre d'un homme antique nu, et deux portraits de femmes orientés inversement l'un et l'autre (p. 5). Dans le n° 2, une pleine page consacrée à trois peintures de Rouault, *les Juges*, sur toute la largeur et, dessous, deux portraits comme en « contre-champ » (p. 5). Ou encore quatre dessins de Pissaro détaillant la misère dans une rue nocturne ou un atelier ou un champ de bataille (n° 2, p. 9); des fusains de Seurat avec des mouvements de danse inversés (n° 3, p. 3), six estampes illustrant un texte de Restif de la Bretonne, « La découverte australe par un homme volant ou le Dédale français » (n° 3, p. 8), des motifs de vases grecs et d'un manuscrit (n° 3, p. 14), deux vues d'une sculpture de Laurens mettant celle-ci « en mouvement » (n° 4, p. 3), etc.

Parmi les photographies, le grand format et l'exaltation du mouvement est à l'œuvre dans deux photographies de Bouchard jouant d'instantanés d'une danseuse juxtaposant deux positions très différentes et sur une dynamisation de la page devenue centrifuge (n° 16, p. 1). Mais le plus innovateur se situe du côté de la « mise en récit ». Ainsi la suite d'Adolphe Goeldlin de Tiefenau sur « les amours des bêtes » – six photographies de mantes religieuses orientées sur un axe narratif (n° 2, p. 3); de Dietrich Wiedmer s'intéressant au ver à soie (n° 21, p. 16) de la larve au papillon puis aux grenouilles, larves, chenilles (n° 18, pp. 1-2); la suite de « Visages » explicitement rapportée à une « trajectoire », du fœtus à la vieille femme (n° 15, p. 11, photos de Boissonnas). Celles de Brassai répondent le mieux à cette démarche narrative et successive : s'agissant des Baux (n° 6, p. 3), de Matisse au travail (n° 8, pp. 6-7) – où les situations du peintre et du modèle se réfléchissent dans les peintures et dessins accrochés aux murs –, et surtout le récit « La tourterelle et la poupée » (n° 8, p. 9) et celui d'« Un homme meurt dans la rue » (n° 20, p. 16) en huit clichés qui semblent les photogrammes d'un film. Dans « Le sommeil » (n° 14, p. 11), Brassai met en série des dormeurs de la rue, et dans « La toilette » (n° 19, p. 1), il opère un montage analogique proche de ceux qu'on trouve dans le cinéma documentaire d'avant-garde des années 1920 (Vertov, Vigo-Kaufman, Richter...). Le « montage » peut même se déployer à travers différents articles et pages, comme on peut le voir dans le n° 16 où, de la page 11 à la page 13, on passe d'un nu élongé de Kertesz à une page d'arbres aux branches et aux racines entremêlées, évidées (photos anonymes), et une page plus loin encore le portrait d'une femme de Modigliani et un nu. Toutes les images se font écho, se prolongent ou se retournent.

Un troisième aspect de cette démarche confronte dessins et photographies comme dans cette page où un dessin de Giacometti d'après un vase grec juxte une photographie d'une danseuse due à Bouchard : deux corps en mouvement (n° 3, p. 7); ou, à propos de *l'Histoire du soldat* de Ramuz et Stravinsky, un dessin d'Auberjonois pour le costume de la Princesse et la photographie d'Alexandra Sava en Princesse (n° 5, p. 3).

Ainsi la brève expérience de *Labyrinthe* (qui cesse de paraître en décembre 1946) déploie-t-elle de riches potentialités, de belles réussites qui resteront isolées dans l'histoire des revues où la séduction de la « belle photo » l'a régulièrement emporté sur des mises en rapport et des parti pris plastiques. Une mise en œuvre d'un modèle « cinéma » (alors que, paradoxalement, le cinéma n'est qu'assez peu présent en tant que tel en dehors du numéro spécial¹⁰⁷) qu'on doit sans doute au directeur du journal, Albert Skira lui-même, à son rédacteur en chef, Roger Montandon, lui-même peintre¹⁰⁸ et, selon le témoignage de Jean Starobinski, à la présence de Balthus et Giacometti qui résidaient alors à Genève¹⁰⁹.

Manifestement ce phénomène n'a pas échappé à Malraux dont la « maquette farfelue » vient prolonger l'expérience avec les matériaux mêmes du journal et la déployer en vue des albums qui vont suivre. Il ne s'agit évidemment pas de prétendre ici que Malraux tire sa conception de l'iconographie comparative de *Labyrinthe* – d'ailleurs, sans compter l'histoire très riche de l'usage de la photographie en histoire de l'art¹¹⁰, plusieurs ouvrages ont, dans l'entre-deux-guerres, engagé des tentatives en ce sens (notamment *l'Art flamand* de Luc et Paul Haesaerts, *One Hundred Details from the National Gallery* de Kenneth Clark ou même le monumental *Greco* de Willumsen¹¹¹) –, mais il est probable qu'elle l'y ait vivement encouragé et qu'il y ait puisé cette inspiration « surréaliste » (qu'il revendique)¹¹².

Dans son découpage du n° 12 de *Labyrinthe*, Malraux réutilise à quatre reprises les deux images d'*Espoir* qui étaient disposées en une seule page du journal, l'une au-dessus de l'autre. Le plan sur le blessé sur un brancard, est d'abord recadré en plan rapproché, puis il apparaît en plan d'ensemble mais disposé verticalement ; l'autre plan du groupe avec le prêtre est découpé dans le quart gauche, le haut et le bas étant dissociés, distribués aux deux extrémités de la page avant de se retrouver, dans un détail, sur une autre page, combiné avec d'autres éléments et placé à l'envers. Les pages suivantes de la maquette reprennent quatre images de films muets : celle de *Fantômas*, avec l'homme au python et celui qui sort d'une pаниère à linge, est recadrée sur le seul premier homme debout, placée une fois

107. Voir François Albera, « Le montage de Labyrinthe », dans Stefan Zweifel (dir.), *Giacometti, Balthus, Skira : les années Labyrinthe (1944-1946)*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2009).

108. Proche de Giacometti, Montandon (1918-2005) était parallèlement rédacteur en chef du quotidien du parti suisse du travail, *Voix ouvrière*.

109. J. Starobinski, « Balthus et Giacometti à la Place du Molard, Genève 1945 » dans Stefan Zweifel (dir.), *op. cit.*

110. Voir Valentine Robert, « L'histoire de l'art prise de vues » dans Valentine Robert, Laurent Le Forestier, François Albera (dir.), *Le Film sur l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2015, pp. 37-53.

111. Jean-Ferdinand Willumsen, *la Jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, Paris, Crès, 2 vol., 1927 ; Luc et Paul Haesaerts, *Flandres : essai sur l'art flamand depuis 1880. L'impressionnisme*, Paris, Chroniques du jour, 1931 ; Kenneth Clark, *One Hundred Details from the National Gallery*, Londres, National Gallery Company, 1938.

112. *Labyrinthe* poursuit un type de mise en page entrepris dans les années 1920 dans nombre de revue d'avant-garde européennes, mais si l'on confronte *Action*, la revue de Florent Fels à laquelle collabore Malraux en 1920-1922 (aux côtés de Carl Einstein et Georges Duthuit notamment), la différence est criante. De même *Querschnitt* en Allemagne où les images – peintures, dessins ou photos – vont toujours par deux. C'est avec *Documents* plus encore que *la Révolution surréaliste* et *le Surréalisme au service de la révolution* que ces mises en rapports parfois violents, disruptifs vont être introduites jusqu'à susciter l'étonnement ou la répulsion.

horizontalement puis une seconde fois verticalement mais fragmentée en deux cadrages juxtaposés – comme l’a fait plus tard la bande dessinée (Crepax par exemple) –, la tête de l’homme étant omise et remplacée par un élément insolite emprunté à la deuxième image d’*Espoir* placée à l’envers. Une image de Méliès puis une autre de Léonce Perret sont également utilisées avec ce même procédé de dissociation du haut et du bas ou de déplacement latéral. La suite des maquettes présentées [figures IX-XXX dans le livre], où ce sont des peintures et des sculptures qui sont disposées, l’agencement des images n’est plus du tout le même. Seules les images de cinéma font l’objet de recadrages et de déplacements aussi violents – renversement, fragmentation, dissociation – tandis que les œuvres d’art ne subissent qu’un recadrage sur un détail qui leur laisse toujours leur intégrité, leur autonomie¹¹³. Seules les images de cinéma sont taillables et corvéables à merci... Si les figures choisies ont toutes à voir avec la mort (le blessé, l’homme au serpent, la femme en chemise au couteau levé) ou une situation trouble, si toutes jouent du clair-obscur, les découpes opérées les étrangéifient davantage encore que les poses inquiétantes qui sont les leurs, jusqu’à proposer des éléments impossibles à identifier sans avoir la source sous les yeux.

Deux paramètres ont été retenus : d’une part le caractère mystérieux, insolite de ces sortes de « tableaux vivants » où les acteurs ont posé pour les photographies promotionnelles de film, sur lequel tablait déjà Nicole Vedrès et que poursuit *Labyrinthe*; d’autre part le découpage cinématographique qui autorise tout recadrage jusqu’au non-signifiant ainsi que la séquentialisation d’une image par sa fragmentation en plusieurs. On voit bien ici comment les distinctions de « L’Esquisse d’une psychologie du cinéma » sous-tendent la démarche de Malraux : la fragmentation en plans, le gros plan, le détail, la répétition (rythme) transgresse la scène de type théâtral (un tout autosuffisant), la posture outrée, « baroque » et le récit (anecdote) pour développer le niveau de signification du film : comme le dit un passage du texte des *Voix du silence* sur la page numérotée 78, « une beauté indépendante de toute histoire » qui est ici une « horreur »...

113. A contrario la « mise en pièces » de *la Pêche miraculeuse* de Conrad Witz par Balthus dans *Labyrinthe* (selon Starobinski, *art. cit.*) respecte si peu l’œuvre qu’elle en omet le sujet principal, le Christ marchant sur l’eau, en ne retenant que des détails marginaux (*Labyrinthe* n° 16, 15 janvier 1946, p.6).

général à l'égard de l'œuvre d'art dont Versailles est le symbole éternel.

Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Duccio n'était pas d'abord un tableau, même la *Pallas Athéna* de Phidias n'était pas d'abord une statue. Et si la peinture d'histoire joua plus tard un si grand rôle, si elle seule, dans les expositions du XVIII^e siècle eut droit à la chaise à côté du portrait, c'est que les arts plastiques, jusqu'à l'invention de la photographie puis du cinéma, furent à un haut degré des arts d'imagination. Les mondes, irréels, — historiques, fantastique, sublime, — appartenaient au peintre autant qu'à l'écrivain. Dans ce domaine de l'imaginaire, si Racine rivalise avec Poissin ou avec Raphaël, quel poète rivalise avec Jérôme Bosch, avec le Beughel de *Duke Grot*, le Léonard du *Banquet*, le Tintoret, Rembrandt, Goya ?

L'Italie, même lorsqu'elle ne crée pas de personnages imaginaires, crée une représentation imaginaire des personnages. Pour elle, la fonction de l'art est de faire accéder les choses au monde imaginaire de la beauté, à l'opéra de peinture dont elle couvre trois siècles. Si un beau corps peint n'est pas nécessairement une belle peinture, une belle peinture (hors du portrait) ne saurait être pour elle que celle d'un beau corps. Et lorsque l'idée d'art et celle de beauté auront cessé de se confondre, la peinture italienne mourra.

Après avoir été le moyen de création d'un univers sacré, l'art plastique fut principalement, pendant des siècles, celui de la création d'un univers imaginaire ou transfiguré.

Le musée devait contribuer avec force à transformer ces rêves en réalités, comme les dieux en statues. Et à métamorphoser en tableaux jusqu'aux portraits. Si le buste de César, le Charles-Quint équestre, sont encore César et Charles-Quint, le duc d'Orléans n'est plus que Vénus. Que nous importent les noms de l'homme au Casque, de l'Homme au Gant ? Ils s'appellent Rembrandt et Titien. Le portrait cesse d'être d'abord le portrait de quelqu'un. Jusqu'au XIX^e siècle, toutes les œuvres d'art ont été l'image de quelque chose qui existait ou qui n'existait pas, avant d'être des œuvres d'art, — et pour l'être. Aux yeux du peintre seul, la peinture était peinture; encore était-elle souvent aussi mise en scène et poésée. Et le musée supprima de presque tous les portraits (le fussent-ils d'un rêve), presque tous leurs modèles, attacha leur fonction aux œuvres d'art qu'il réunissait. Il ne connut plus ni pulchritude, ni saint, ni Christ; ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor ou de possession. Mais des images des choses différentes des choses mêmes et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être. Ce qui permit de lier au décor, l'œuvre d'art avait été liée, mais non à d'autres œuvres d'art, du différent; isolée d'elles au contraire, pour être poétisée davantage¹. Le musée la sépara de tout le reste, et la rapprocha des œuvres opposées ou rivales. Il est une confirmation de métamorphose.

Si l'Asie ne l'a connu que récemment, sous l'influence (et la direction) des Européens, c'est que pour l'Asiatique, pour l'Extrême-Orient surtout, contemplation artistique et mise en scène sont inconciliables. La jouissance des œuvres d'art est d'abord liée pour lui à la possession, sans lorsqu'il s'agit d'art religieux; elle l'est surtout à leur isolement. La peinture n'est pas exposée, mais découvrée pour un état de grâce de l'âme, dont elle a pour fonction — depuis quinze siècles — d'approfondir et de parer la communion avec le monde. Confrontation des peintures, opération intellectuelle, s'oppose foncièrement à l'abandon qui permet seul la contemplation. Aux yeux de l'Asie, le musée, s'il n'est un lieu d'enseignement, ne peut être qu'un concert absurde où se succèdent et se mêlent, sans entr'acte et sans fin, des œuvres contradictoires.

Et il est vrai que notre relation avec l'art, depuis plus d'un siècle, n'a cessé de s'intellectualiser. Le musée impose une mise en question de chacune des

¹ Le collectionneur de tableaux crée au XVIII^e siècle, mais comme celui du XIX^e siècle, le collectionneur d'œuvres antiques. Son importance ne peut être comparée à celle de l'antiquaire général à l'égard de l'œuvre d'antiquaire Versailles ou le symbole éternel.

Double page de la maquette (pages 12-13).

même. Comme le sont les tympans où le Christ est encore tout engagé dans son Père, où Création et Jugement précèdent l'Evangile; comme à Moïse où la foule mortelle ne s'établit sous un Christ de majesté qu'en prenant la forme des Vieillards de l'Apocalypse. Bientôt le Christ sera le Père de l'Homme, et le sang de ses mains trouées fera lever de l'ardente abstraction des genèses une moisson familière de métiers humains; les vignerons et les cordonniers des vérités de Chartres, comme le *Museur* du bas-relief d'Amiens, prendront la place des damnés d'Aurum, des vieillards de Moïse. Mais alors le grand éclat lyrique commencera de s'éteindre; de Senlis à Amiens, d'Amiens à Reims, de Reims en Ombrie, l'homme va grandir jusqu'à faire éclater ces verrières qui ne sont pas encore à sa taille, et qui ne sont plus à la taille de Dieu.

Du moins le vitrail nous frappe-t-il directement par son lyrisme parent du nôtre, par sa cristallisation passionnée. Mais le flamboyant venu des Prophètes, àpre à consumer les créatures jusqu'à n'en laisser que la sapelette byzantine, a trouvé dans l'Islam son autre voie. L'esprit de Byzance, qui n'était devenu l'esprit de Byzance que parce que le Dieu oriental y usait inlassablement le flot des créatures, après s'être pétrifié dans les mosaïques, bifurqua à la fois vers Chartres et vers Samarkand. D'un côté le vitrail, de l'autre le tapis.

L'abstraction et le fantastique sont les deux pôles de l'Islam; mosaïque et *Mille et une Nuits*. Le dessin du tapis est tout abstraction; non sa couleur¹. Là encore, sans doute, allons-nous découvrir bientôt que nous n'appelons décoratif son art, que parce qu'il n'a point nous sans histoire, sans hiérarchie et sans signification. La reproduction en couleurs va ordonner, classer, — dévorer du sous l'œuvre capitale comme a été séparée des fétiches de bazar la sculpture nègre, — attacher l'Islam à la turquerie comme à la colonie et rendre sa place à la dernière expression de l'Orient éternel.

Enfin, à l'intrusion des grandes sculptures indo-hellénistiques, indienne et chinoise, va succéder celle des fresques de l'Inde et des grandes écoles de peinture de la Chine et du Japon². La fidélité de la reproduction des lavis chinois nous a fait, bien à tort, préjuger de celle des peintures...

¹ Bien que la reproduction en couleurs de vitraux ne soit pas tout à fait au point, plusieurs albums ont paru (*Orfèvres, Chartres, Bayeux*) en même temps que les premiers recueils de fresques musulmanes et persanes. Les albums, au rapprocher les vitraux les uns des autres, vont les choses d'abord sous sa signification au lieu d'être (comme ils le sont pour tout d'autres arts), et leur livrer la vie qu'ils ont à leur tour en même temps que leur art. Ils nous montrent que l'art de plus d'un siècle (en l'occurrence, les siècles) ne rendent en rien moins intelligible l'apartenance musulmane, dénotant des symboles à multiples usages.

² Voir note 1, page précédente.

³ Les œuvres sont dispersées. Il n'existe aucun musée sérieux de peinture en Chine. Nombre de collections, et la plupart des œuvres des temples, restent le droit de photocopier les rouleaux qu'ils possèdent. Enfin le matériel de reproduction en couleurs y est assez primitif. La plupart des œuvres reproduites jusqu'ici appartiennent aux musées d'Occident. Qu'on imagine

Double page de la maquette (pages 30-31).

Double page de la maquette (pages 48-49).

Double page de la maquette (pages 78-79).