

Malraux metteur en page

Louise Merzeau

► **To cite this version:**

Louise Merzeau. Malraux metteur en page. Malraux metteur en page, Dec 2004, Paris, France. pp.64-79. halshs-00838754

HAL Id: halshs-00838754

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00838754>

Submitted on 26 Jun 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les écrits sur l'art de Malraux : une écriture pour notre temps ?

Colloque Université Paris III, Centre d'études André Malraux, décembre 2004

Actes publiés sous la direction de Jeanyves Guérin et Julien Dieudonné aux Presses Sorbonne nouvelle en 2006

Louise Merzeau, « Malraux metteur en page »

La dénégalion du médium

Dans l'imposante bibliographie traitant de la production d'André Malraux sur l'art, il est constamment question de pensée, de théorie, de concept, d'histoire ou d'écriture, mais presque jamais d'espace, de dispositif, de pratique ou d'objet. Le titre même de ce colloque n'échappe pas à la règle : on aurait pu l'intituler « les livres sur l'art d'André Malraux » ; on a préféré mettre en exergue la notion d'écrit...

Cet oubli du versant matériel de la création malrucienne n'a rien d'étonnant si on le mesure à l'aune de la dénégalion quasi générale, par la littérature, l'histoire ou la philosophie, des supports et dispositifs qui les informent. Depuis toujours, les logistiques de l'esprit ne sont pas bonnes à penser, et les sciences humaines imprégnées d'idéalisme les ont reléguées sur les bas-côtés de la recherche.

S'agissant de Malraux, une telle omission est cependant plus surprenante, dans la mesure où une grande partie de son œuvre vise précisément à explorer ces interactions entre médium et imaginaire. C'est du moins l'hypothèse qu'on voudrait ici développer, à partir d'une étude essentiellement centrée sur les différentes versions du *Musée imaginaire* : celle de 1947 publiée chez Skira en première partie de *Psychologie de l'art*, celle de 1951, publiée en première partie des *Voix du silence* dans la Galerie de la Pléiade et celle de 1965, publiée dans la collection « Idées / arts ».

L'invention d'un dispositif

Avant d'être écrivain, Malraux est éditeur, galeriste et iconographe. Dans les années 1920, il participe à la réalisation d'ouvrages illustrés, d'abord pour les Éditions du Sagittaire et pour son

propre compte, puis pour Gallimard. Il expérimente aussi le travail de maquettiste, à travers sa collaboration à *L'Indochine* en 1925 et à l'hebdomadaire *Marianne* en 1932. Enfin, en tant que directeur artistique chez Gallimard et responsable de la galerie de la N.R.F, il se consacre à partir de 1930 à la recherche d'images et à l'édition d'estampes et de reproductions.

Quand il entreprend de consigner ses propres pensées sur l'art, c'est donc non seulement en théoricien, mais aussi en technicien du livre et de l'image. De fait, il prend en charge et corrige jusque dans les dernières maquettes la mise en page et l'iconographie de chacun de ses ouvrages. Recherche et commande des meilleurs reproductions, éclairage et cadrage des photographies, position des illustrations par rapport au texte, qualité d'impression, rédaction et placement des légendes : rien n'échappe à son contrôle, comme en témoignent les multiples annotations par lesquelles il formule ses exigences, dans les manuscrits, les épreuves ou les documents qui lui servent de sources ¹.

Un tel intérêt pour la fabrication du livre n'atteste pas seulement chez Malraux le souci d'un auteur pour l'apparence finale de son œuvre. Plus fondamentalement, il manifeste la volonté d'expérimenter, en même temps qu'elle s'élabore, l'hypothèse majeure qui lui sert de fil conducteur : celle du Musée imaginaire – émergence d'un nouvel espace de connaissances sous l'effet des reproductions. Car c'est bien de l'invention d'un nouveau dispositif qu'il s'agit, et ce dispositif est indissociablement théorique et optique. « Les arts plastiques ont inventé leur imprimerie » ² ; Malraux invente une nouvelle technique, où pratique éditoriale, écriture et pensée se nourrissent mutuellement.

L'architecture voulue par Malraux établit tout d'abord un rapport particulier entre le texte et l'image. Les œuvres évoquées ne sont pas décrites, mais montrées par le biais des reproductions qui en tiennent lieu. D'une version à l'autre, les images gagnent d'ailleurs en autonomie par rapport au discours, comme l'atteste l'évolution des légendes. Alors que des fragments du texte sont repris sous les illustrations dans *Psychologie de l'art*, il ne subsiste plus aucun renvoi explicite à l'écriture dans les légendes des versions ultérieures. C'est au lecteur de procéder aux rapprochements, croisements et chevauchements entre l'une et l'autre des deux

¹ Par exemple : « Retoucher le mieux possible le document, qui est très rare et ne peut être remplacé. Surtout éclaircir un peu la tête du Bouddha, et rendre l'homme plus visible. » (cité dans *OC IV*, p. 1386).

² « L'Homme et la Culture artistique », discours prononcé à l'Unesco, en 1946, *OC IV*, p. 1206.

composantes. Il y est aidé par la très étroite solidarité qui les unit, chaque mouvement de la pensée trouvant un équivalent visuel dans le placement, le cadrage ou la succession des images.

Le dispositif mis en œuvre se signale ensuite par l'importance accordée à la mise en page. Malraux dessine lui-même des croquis indiquant l'emplacement des illustrations et travaille l'équilibre des blocs et des blancs, selon le format de chaque volume. Dans *Psychologie de l'art*, les planches hors texte collées au recto, comme celle du vitrail de Chartres, sont encadrées par de grandes marges blanches mettant en valeur les dimensions imposantes de l'ouvrage. Dans *Les Voix du silence*, où matière et format sont moins prestigieux³, les mêmes images sont cette fois montées à fond perdu en pleine page (*fig. 1*). Ces ajustements témoignent de la conscience qu'a Malraux de l'effet produit par l'image en fonction de l'espace optique et tactile du livre.

Les corrections d'épreuves prouvent d'ailleurs qu'il préfère modifier son texte pour l'adapter au gabarit plutôt que de faire chasser la maquette : « ne jamais décaler cet habillage de plus d'une ligne. S'il y a lieu, reprendre la page suivante comme elle doit être, et signaler la rupture : je changerai le texte »⁴.

L'efficacité de la maquette repose enfin sur une gestion précise du rythme, qui confère à la succession des pages une valeur démonstrative ou poétique. Jouant des effets de transparence, de recouvrement et de dévoilement, le montage visuel accompagne la pensée pas à pas. Ainsi, quand le texte appelle à comparer le nu grec avec le nu indien, pour découvrir « que ses formes pleines portent encore secrètement les draperies des figures dont elles se sont lentement dégagées, et qui s'appellent des Victoires »⁵, le feuilletage orchestre cette mémoire des plis, communes au livre et à la statuaire (*fig. 2*).

Mais c'est bien sûr le rapport de l'œuvre à sa reproduction qui fait l'objet des innovations les plus spécifiques à la démarche malrucienne. La reproductibilité est d'abord interprétée et utilisée comme un opérateur de décontextualisation. Malraux défend d'autant plus les

³ Le format des *Voix du silence* est un in-quarto, le papier y est de qualité courante et les reproductions ne sont plus collées mais imprimées au recto et légendées au verso.

⁴ Annotation figurant sur les feuillets de garde qui précèdent le texte dans les premières épreuves des *Voix du silence* (cité dans *OC IV*, p. 1386).

⁵ *Voix*, *OC IV*, p. 277.

métissages qu'elle autorise entre les lieux, les époques et les cultures, qu'il y voit le mouvement même de la *métamorphose* :

« Nous devons [au fragment] un gothique libre de la profusion des cathédrales, un art indien délivré de la luxuriance de ses temples et de ses fresques [...]. L'album isole, tantôt pour métamorphoser (par l'agrandissement), tantôt pour découvrir (isoler dans une miniature de Limbourg un paysage, pour le comparer à d'autres, et aussi pour en faire une œuvre d'art nouvelle), tantôt pour démontrer. [...] Les sculptures photographiées tirent de leur éclairage, de leur cadrage, de l'isolement de leurs détails, un modernisme usurpé, différent du vrai, et singulièrement virulent. [...] L'histoire de l'art depuis cent ans, dès qu'elle échappe aux spécialistes, est l'histoire *de ce qui est photographiable*. »⁶

Par la photographie, les œuvres sont non seulement affranchies de leur milieu d'origine, mais elles sont aussi reconfigurées par le jeu de la fragmentation. Malraux ne cesse en effet de recadrer, découper, ciseler les images selon la dynamique de son regard. Le plan rapproché crée alors un nouvel avatar de l'œuvre, comme sa réincarnation dans l'univers du livre : « Le fragment, mis en valeur par sa présentation et par un éclairage choisi, permet une reproduction qui n'est pas un des plus humbles habitants du Musée imaginaire. »⁷ Les changements d'échelle permettent en particulier de surmonter l'opposition traditionnelle entre arts mineurs et majeurs, en conférant aux objets les plus divers une même force scopique :

« Dans un album, un livre d'art, les objets sont en majorité reproduits au même format [...]. Les œuvres *perdent leur échelle*. C'est alors que la miniature s'apparente à la tapisserie, à la peinture, au vitrail. L'art des steppes était affaire de spécialistes ; mais ses plaques de bronze ou d'or présentées au-dessus d'un bas-relief roman, au même format, deviennent elles-mêmes bas-reliefs ; et la reproduction délivre leur style des servitudes qui le faisaient mineur. »⁸

Naturellement, Malraux ne se contente pas d'énoncer une telle observation ; il la met aussitôt en acte, comme on le voit dans cette double page du *Musée Imaginaire* de 1965⁹, où deux Christ se font face – l'un provenant du tympan de Vézelay, l'autre d'un ivoire byzantin d'une vingtaine de centimètres (*fig. 3*).

⁶ *Voix, OC IV*, p. 217.

⁷ *Ibidem*, p. 213.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Le Musée Imaginaire*, 1965, Gallimard, collection « Folio », pp. 116-117.

Vecteur de métamorphose, la fragmentation produit une *fiction* : « le fragment est un maître de l'école des arts fictifs »¹⁰. Elle relève donc moins d'une logique de discrétisation que d'une pragmatique de l'immersion. Même en gros plan, l'œuvre est une forme (*Gestalt*), une totalité, un continuum, et non une syntaxe ou un système de signes articulé. Le fragment photographique fonctionne donc ici comme le *punctum* de Roland Barthes : piqûre indicielle, venant suspendre le discours par la fulguration d'un « détail miraculeux »¹¹ qui envahit soudain l'espace – tel ce « visage isolé »¹² du Saint Jean-Baptiste de Reims, occupant une pleine page à la suite d'une vue d'ensemble réduite en vignette (*fig. 4*).

C'est peut-être ce qui justifie, dans les légendes, le remplacement fréquent du terme « détail » par celui de « fragment » entre 1947 et 1951 : le *détail* renvoie implicitement à l'ensemble dont il n'est qu'une partie, alors que le *fragment* revendique son autonomie dans un univers de formes indéfiniment mobile et modulable. Car c'est bien de mouvement qu'il s'agit et, comme au cinéma, celui-ci ne procède pas du déplacement des figures dans l'image, mais du découpage et du rapprochement :

« La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression date [...] de l'époque où le découpeur envisagea, au lieu de photographier une scène de théâtre, d'enregistrer une succession d'instant ; d'approcher son appareil (donc de faire grandir les personnages sur l'écran) ; surtout de substituer à la servitude du théâtre le " champ " : l'espace qui apparaît sur l'écran – et que le metteur en scène choisit au lieu d'en être prisonnier. »¹³

À l'instar de ce metteur en scène, Malraux construit librement son cadre, invitant le regard à se mouvoir dans l'image et entre les images. En témoignent les nombreux exemples où les fragments succèdent aux vues d'ensemble, ou se multiplient eux-mêmes sous différents angles. Ainsi des reproductions de l'art sumérien, que Malraux décline à l'envi, inversant l'un des clichés dans la version de 1951¹⁴ – pour renforcer l'effet miroir d'une double page –, ou accentuant sa contre plongée dans celle de 1965¹⁵ – pour intensifier une impression de surgissement (*fig. 5*).

¹⁰ Voix, OC IV, p. 213.

¹¹ *Ibidem*, p. 570.

¹² Le Musée Imaginaire, 1965, p. 118.

¹³ Voix, OC IV, pp. 326-327.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 220-221.

¹⁵ Le Musée Imaginaire, 1965, p. 97.

Par ce montage des reproductions, l'espace optique du livre produit des effets de ralenti ou d'accélééré, donnant à voir tantôt les rythmes d'une poétique – comme cette main de l'apsara (*fig.6*), dont « l'arabesque est au service d'un " ralenti " de danse cambodgienne »¹⁶ –, tantôt la continuité d'un style artistique à travers les âges :

« [Les musées de moulages et de copies] ont plus de force que l'album, mais non le virus qui désagrège tout au bénéfice du style, ce qui vient de la réduction, de l'absence de volume souvent ; et toujours de la proximité et de la succession des planches, qui font vivre un style comme l'accélééré du film fait vivre une plante. »¹⁷

Si l'univers de formes issu de ces rapprochements photographiques est une fiction, c'est aussi parce qu'il ne s'épuise jamais dans le seul ordre du visible. Loin des jeux formels élaborés par les avant-gardes dans les années 1930, où la perte d'échelle confine à l'abstraction¹⁸, l'iconographie malrucienne « révèle, au sens qu'a ce mot en photographie, l'acte créateur ». Il est donc bien question de connaissance, mais celle-ci procède d'un effet de présence et non de représentation. La reproduction n'est ni descriptive, ni plasticienne : elle a pour fonction de rendre opératoire la médiation qui fait de l'œuvre une passerelle vers l'invisible. Corps conducteurs de la valeur énigmatique de l'art, les images demandent à être traversées. Telles l'ange de la cathédrale de Reims et la tête bouddhique du Gandara¹⁹, elles sont elles-mêmes des regards, qui sondent et questionnent la création, invitant le lecteur à les suivre sur les voies de l'imaginaire (*fig. 7*).

D'une version à l'autre, le traitement des photographies s'éloigne ainsi de la simple contemplation d'esthète, pour atteindre à une véritable *pensée visuelle*. L'iconographie a une valeur heuristique ou démonstrative. C'est ce qui autorise Malraux non seulement à recadrer les œuvres, mais aussi à les manipuler par inversion, masquage ou retournement, afin d'appuyer son interprétation (*fig. 8*). Sur une épreuve des *Voix du silence*, il note ainsi en marge d'une image détournée d'un Greco : « la partie claire doit être beaucoup plus claire : c'est une photo de

¹⁶ *Voix*, OC IV, p. 377.

¹⁷ *Voix*, OC IV, pp. 239-240.

¹⁸ Voir notamment le n° spécial d'*Arts et métiers graphiques* « Photographie 1930 », dirigé par Charles Peignot (n°16, mars 1930).

¹⁹ OC IV, pp. 364-365.

démonstration ». Ailleurs, il bascule verticalement le détail d'un Giotto, afin de montrer qu'« il suffit d'en regarder à l'envers la reproduction pour retrouver la sculpture »²⁰.

Contre l'histoire, l'information

Malgré leur incontestable beauté, ces livres d'art ne sont donc pas des « beaux livres » à feuilleter distraitement, mais des machines à voir et à participer au travail de la métamorphose. C'est à ce titre qu'ils sont aussi des « anti-histoires »²¹. On le sait, Malraux ne cesse de combattre l'historicisme qui prévaut aux études sur la création artistique : « c'est précisément la puissance de destruction de l'histoire qui m'intéresse dans l'art »²².

S'il refuse d'adopter une démarche d'historien, c'est d'abord parce que les chronologies traditionnelles confinent chaque œuvre dans une époque, interdisant ces rapprochements qu'il affectionne et qu'il met en scène dans ses illustrations. À travers les recadrages, les éclairages et les télescopages, Malraux oppose en effet au modèle linéaire et fléché de l'histoire de l'art, une pensée qui fonctionne par sélection et pertinentisation.

Mais c'est surtout parce que l'approche purement chronologique relève d'une conception de l'art comme produit secondaire d'un temps ou d'une civilisation, qu'il la rejette comme illusion :

« Une époque n'impose pas une expression, mais appelle un domaine d'expressions imprévisibles – aussi imprévisibles que celles suscitées par le schème individuel de l'artiste. [...] Nous sommes victimes de l'illusion par laquelle l'artiste prendrait d'abord conscience de la signification du monde, puis l'exprimerait de façon symbolique. [...] C'est parce qu'aucune époque ne peut susciter une œuvre qui épuiserait sa signification, que de vastes marges demeurent libres autour des œuvres les plus symboliques en apparence. »²³

Contre cette réification de l'art, où celui-ci n'est que le résultat d'une interprétation qui lui préexiste, Malraux définit la création comme un *processus*, qui élabore en même temps qu'il transmet :

²⁰ *Les Voix du silence*, 1951, p. 253 ; dans l'édition de la Pléiade (p. 465), l'image a été redressée par erreur.

²¹ L'expression est de Malraux : elle est rapportée par Roger Stéphane dans *André Malraux, entretiens et précisions*, 1984, Gallimard, pp. 103-104.

²² *Ibidem*.

²³ *Voix, OC IV*, pp. 643-645.

« Lorsque le processus [de la création] s'insère dans l'histoire , il lui est lié et non soumis. En tant que créateur, l'artiste n'appartient pas à la collectivité qui subit une culture, mais à celle qui l'élabore, même s'il ne s'en soucie pas. Sa faculté créatrice ne le soumet pas à une fatalité devenue intelligible, mais le lie au millénaire pouvoir créateur de l'homme, aux cités reconstruites sur les ruines, à la découverte du feu. »²⁴

Notre hypothèse est que le mécanisme ici décrit se rapproche du processus informationnel, tel qu'il tend à modéliser aujourd'hui la production culturelle. Ainsi, la cascade des métamorphoses n'est pas sans rappeler les cycles de l'information, qui circule et se transforme au gré des copies, recyclages et recontextualisations. Le principe de propagation virale généralisé par l'informatique est lui-même convoqué par Malraux pour décrire la destruction de l'histoire par l'album²⁵. Quant à la logique de partage des informations issue de la reproductibilité, elle est elle aussi évoquée. Examinant dans *Le Musée Imaginaire* de 1965 les possibilités ouvertes par la découverte récente du détramage, Malraux envisage en effet la substitution d'une « bibliothèque universelle aux photothèques particulières. »²⁶ Il est ainsi l'un des premiers à anticiper une conception de l'art comme *flux*, où l'original est à la fois indéfiniment démultiplié et occulté par des images d'images.

Tout processus informationnel fonctionne par autoréférence²⁷. Or il n'est pas d'ouvrages plus autoréférentiels que ces livres d'André Malraux : l'illustration y donne à voir une conception de l'art qui est d'abord une pensée de l'illustration (les effets produits par la reproduction et l'interaction des images), et le texte interprète son propre dispositif de mise en page en même temps qu'il décrit les métamorphoses de la création.

Ces boucles de rétroaction sous-tendent nécessairement une pensée de la relation et du milieu. Loin de s'y opposer, la décontextualisation des œuvres préconisée par Malraux participe de cette approche systémique ou médiologique. Il s'agit en effet pour l'auteur de montrer comment la métamorphose est une opération qui porte sur le *cadre* : le cadre physique du tableau, mais aussi et surtout le cadre interprétatif qui précède la réception de l'œuvre (et qu'on appelle en sciences de l'information le message-cadre) :

²⁴ *Ibidem*, p. 648.

²⁵ Voir note 15.

²⁶ *Le Musée Imaginaire*, 1965, p. 121.

²⁷ Sur l'autoréférence, voir notamment Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, 1990, ESF Éditeur, et Daniel Bounoux, *La Communication par la bande*, 1993, La Découverte.

« Le christianisme oriental ne connaît pas le cadre : le revêtement précieux de l'icône n'est pas un cadre, c'est un lien avec le sanctuaire à travers l'iconostase ; c'est l'opposé de l'imaginaire " fenêtre ouverte " qui définira le tableau occidental. Mais ce tableau n'est point né dans une fenêtre ouverte, fût-elle imaginaire ; il est né, comme l'icône, avec sa coquille : il est né retable. Et le cadre du retable [...] avait pour rôle de maintenir ou d'assumer le lien entre le spectacle figuré par le tableau religieux, et le lieu de culte. [...] Au XV^e siècle, la nef de la cathédrale devient le *fond* sur lequel se détachent la Madone et même la Crucifixion. Quand la " nature " [...] remplace autour des scènes sacrées des tableaux la cathédrale imaginaire, le cadre apparaît, mais la peinture sacrée disparaît. »²⁸

En déplaçant les « images créées pour le tombeau, le sanctuaire ou la cathédrale »²⁹ au sein d'un autre milieu, le musée est lui-même un opérateur de recadrage :

« L'œuvre d'art avait été liée, statue gothique à la cathédrale, tableau classique au décor de son époque ; mais non à d'autres œuvres d'esprit différent [...]. Le musée sépare l'œuvre du monde " profane " et la rapproche des œuvres opposées ou rivales. il est une confrontation de métamorphoses ». ³⁰

Ce changement de cadre est plus radical encore dans le Musée imaginaire, qui introduit de nouveaux filtres pour extraire l'information du bruit, ou du fond, à travers son propre dispositif de convergence optique. Par un effet de *feed-back*, il affecte alors en retour le musée, contaminé lui aussi par la métamorphose photographique :

« Combien de sculptures nous touchent moins que leurs photos, combien ont été révélées par celles-ci ? À tel point que le musée commence à ressembler au Musée Imaginaire : les statues y sont de moins en moins groupées, de mieux en mieux éclairées, et la *Pietà Rondanini* de Michel-Ange, au château Sforza (isolée, elle aussi) semble – admirablement – attendre ses photographes »³¹

Mais quelle est la nature de ce nouveau milieu qui accueille les œuvres d'art à l'époque de leur reproductibilité ? On présente souvent le Musée imaginaire comme un lieu mental : c'est confondre imaginaire et imagination, comme on confond aujourd'hui virtuel et irréel. Or c'est bien de virtuel qu'il s'agit, au sens où le définit Pierre Lévy³². Celui-ci ne s'oppose pas au réel,

²⁸ *Le Musée imaginaire*, 1965, p. 214 (voir aussi l'invention du cadre par Giotto dans *Voix, OC IV*, p. 472).

²⁹ *Ibidem*, p. 216.

³⁰ *Voix, OC IV*, p. 204.

³¹ *Le Musée imaginaire*, 1965, p. 122.

³² Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, 1997, La Découverte,

mais à l'actuel, et ne se confond ni avec le possible, ni avec l'inexistant. « La virtualisation n'est pas une déréalisation [...], mais une mutation d'identité, un déplacement du centre de gravité ontologique de l'objet considéré ». Procédant par « décrochage à l'égard d'un milieu particulier », elle ne se contente pas d'accélérer des processus déjà connus, ni de mettre entre parenthèses le temps et l'espace. Elle invente, dans la dépense et le risque, des vitesses qualitativement nouvelles, des espaces-temps mutants. »³³

De fait, le Musée imaginaire existe : ce n'est ni une simple possibilité, ni une rêverie, mais une vision en puissance de « l'héritage plastique du monde »³⁴, un processus de connaissance en cours d'élaboration. Et si l'actualisation est création, « invention d'une forme à partir d'une configuration dynamique de forces »³⁵, les livres de Malraux sont le premier milieu où le Musée imaginaire s'actualise. Élisions, froissements, coutures, découplages... ils en révèlent les images latentes, comme on développe un négatif.

Dans ce sens, plus qu'une médiologie de l'art, l'esthétique malrucienne est une médiologie du livre et de la photographie. Texte et illustrations ne montrent en effet jamais les vecteurs techniques ou organisationnels de la création artistique : il n'est guère question de matériaux, d'outils, de stratégies ou d'institutions. Les versions successives du *Musée imaginaire* donnent en revanche à voir comment la reproductibilité des œuvres transforme l'espace et la culture livresques à travers le dispositif de l'album.

Si Malraux théorise l'avènement de la vidéosphère³⁶, c'est donc dans une démarche qui relève elle-même encore de la graphosphère. Et s'il anticipe les principaux paradigmes de la pensée informationnelle, sa vision s'arrête néanmoins sur le seuil de cette révolution qui signifiera sans doute la fermeture du Musée imaginaire³⁷.

« Nés ensemble, le Musée imaginaire, la valeur énigmatique de l'art, l'intemporel mourront sans doute ensemble. Et l'homme s'apercevra que l'intemporel non plus, n'est pas éternel. »³⁸

³³ *Ibidem*, p. 16, 20 et 21-22.

³⁴ « L'Homme et la Culture artistique », *OC IV*, p. 1206.

³⁵ Pierre Lévy, *Op. cit.*, p. 15.

³⁶ Voir Régis Debray, *Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident*, 1992, Gallimard.

³⁷ J'emprunte l'idée de cette fermeture du Musée imaginaire à Michel Melot, qui l'a notamment exprimée dans « Malraux, le prémonitoire », *Médium* n°2, 2005.

³⁸ Dernière phrase de *L'Intemporel*, *OC V*, p. 1041.

Sur cette nouvelle métamorphose, Malraux laisse la page en blanc. Percevant les prémisses de l'inflation documentaire, il n'en pressent pas l'ultime conséquence : une contamination de l'œuvre par la logique du document, non seulement dans ses reproductions, mais dans le mouvement même de sa création. L'anticipation de l'archive en amont de toute production, l'avènement d'une mémoire indicielle et l'essor d'une traçabilité généralisée : telles sont les mutations que le Musée imaginaire laisse en suspens.

C'est dire qu'à l'horizon des nouvelles techniques d'enregistrement et de duplication, Malraux ne voit pas le processus d'industrialisation de l'information qu'elles contribuent à déclencher. Or c'est bien ce processus qui modifie aujourd'hui le statut de l'œuvre – laquelle ne saurait plus se définir par son absence de finalité, son unicité ou son originalité. Le court-circuit des *différences* entre événement, capture et diffusion ne produit pas seulement, en effet, une multiplication des objets d'art. Il fait de toute information une marchandise, dont la valeur est désormais indexée sur le temps. Dans un tel régime, les « musées virtuels » prolifèrent, mais c'est le plus souvent pour soumettre les images au commerce et à la consommation. Plus que dans un répertoire universel de formes, leur effets s'exercent dans le cadre d'une concurrence et d'une compétition technologique. La métamorphose s'accélère alors, au risque de neutraliser sa propre dynamique en produisant l'illusion d'une fixité. Il reste donc à relever le défi lancé par Malraux, en inventant de nouveaux dispositifs propres à en ranimer l'esprit, c'est-à-dire à réhabiliter une vision de l'art comme pratique essentiellement non programmable.