

André Malraux et l'Inventaire général

par Michel Melot

Pour en assurer la pleine intelligence et en mesurer la réelle ambition, l'entreprise de l'Inventaire général réclame pour Michel Melot, responsable de l'Inventaire, d'être ramenée à ses principes, que Malraux a formulés clairement, bien qu'ils n'aient pas toujours été entendus, dans son discours lors de l'installation de la Commission nationale de l'Inventaire, le 14 avril 1964. Alors la création de l'Inventaire, replacée au cœur de l'aventure d'une pensée de l'art, apparaît comme la mise en question, voire en accusation, des valeurs communes d'une civilisation et de la notion d'art elle-même. Et l'Inventaire peut être analysé comme le matériau que Malraux a voulu réunir pour le quatrième tome, encore imprévisible, de La Métamorphose des dieux.

Reprenons les choses où Malraux les a laissées. La dernière phrase de son dernier ouvrage sur l'art, intitulé *L'Intemporel* est la suivante : « Nés ensemble, le musée imaginaire, la valeur énigmatique (le l'art, l'intemporel, mourront sans doute ensemble. Et l'homme s'apercevra que l'intemporel non plus m'est pas éternel »¹. L'annonce que Malraux a pris le soin de faire selon laquelle le Musée imaginaire va fermer, peut surprendre. Si le Musée ferme ses portes, qu'advient-il de l'art après l'Intemporel ? Je voudrais soutenir ici la thèse selon laquelle l'Inventaire général est un des moyens que nous nous donnons d'écrire l'histoire de l'art après la conception que notre civilisation s'en est faite.

André Chastel est l'un des rares historiens de l'art à avoir bien lu et compris Malraux. Il souligne l'importance de cette phrase et c'est par elle qu'il introduit le long compte-rendu² qu'il donna de *L'Intemporel*. Chastel avait déjà fourni, à propos de l'Inventaire, une explication de ce texte à venir en comprenant, comme Malraux, que la conception de l'art que nous a léguée la philosophie classique, ne résisterait pas au monde industriel : « Il y aura lieu, écrit-il, de suivre attentivement l'affaiblissement progressif de la notion d'œuvre d'art et l'affirmation correspondante de celle d'objet »³. Plus loin il déclare : « Le développement de cette enquête exhaustive sur toutes les

¹ A. MALRAUX, *L'Intemporel*, Gallimard, 1976, p. 415.

² « André Malraux, l'homme de la métamorphose » dans *Le Monde*, 24 novembre 1976. Voir aussi l'article d'A. CHASTEL, « André Malraux, métamorphose de l'art » dans : *Critique*, n°478, mars 1987, pp. 185-202.

³ A. CHASTEL éditorial de la « Revue de l'art », n°9, 1970, repris dans : *A. Chastel présente la Revue de l'art* (éditoriaux), Paris, Flammarion (coll. Champs), pp. 55-60.

André Malraux et l'Inventaire général,
par Michel Melot

manifestations de l'art humain aligne assez nettement l'histoire de l'art sur l'histoire des choses. Les arts mineurs, l'architecture mineure sont pris en considération et obligent à trouver des articulations neuves pour rendre compte de leur histoire lente et lourde, qui émerge peu à peu, région par région, Les ouvrages médiocres et populaires, loin d'être dédaignés, font l'objet de réflexions et d'hypothèses. On montre avec soin combien tout adhère à la fonction, répond à un programme, obéit aux hiérarchies, figure des valeurs communes. Ce déplacement de l'intérêt compromet-il l'attention à la qualité, aux valeurs spécifiques que l'histoire de l'art tendait à retenir pour fondamentales ? Cela ne serait possible que si la discipline ne s'adaptait pas à la situation nouvelle, et ne réorganisait pas, à l'occasion de cet extraordinaire élargissement de son domaine, ses concepts et ses instruments. » Et Chastel conclut d'une formule qui ne peut pas ne pas faire penser à celle de Malraux et qui m'autorise à poser la question que je posais d'emblée : « *Il s'agit pour elle [la discipline] de passer de l'ère du musée à celle de l'inventaire général. Entreprise difficile mais nécessaire.* »

La contradiction entre cette conception contingente de l'art et la vision universaliste affirmée partout par Malraux, d'une sorte d'élan vital qui traverse les générations et les continents, qui a pour objet principal de défier la mort et de rivaliser avec les dieux, cette contradiction n'est qu'apparente. Il faut bien distinguer le phénomène qu'on appelle « l'art », que Malraux appelle « le monde-de-l'art » contemporain de celui du musée, y compris le musée imaginaire, d'un phénomène beaucoup plus vaste qui est celui de la création humaine, c'est-à-dire de cette faculté qu'a l'homme de produire des objets symboliques ou de projeter des valeurs symboliques sur des objets existants. Cette faculté est bien universelle, comme peut l'être le langage. Mais elle prend des formes très variées selon les siècles et les lieux. Elle se confond avec le phénomène religieux à qui l'art, selon André Malraux a emprunté la transcendance. Ce qu'on appelle l'art, se caractérise par la singularité de son créateur, l'artiste, et par sa distinction avec tout fonctionnalisme, qui fait de l'œuvre d'art un objet qui porte en lui sa propre finalité. Qui ne voit aujourd'hui que ces catégories ne sont plus pertinentes ? La singularité de l'auteur, pour ne pas dire la solitude de l'artiste vole en éclat avec l'industrie culturelle et les impasses juridiques actuelles sur les droits d'auteur en sont le témoignage. Ce thème hante le dernier ouvrage d'André Malraux : *L'Homme précaire et la littérature*⁴. Quant à l'opposition classique entre œuvre d'art et objet fonctionnel, André Chastel en avait souligné la désuétude, toujours en parlant de l'Inventaire général : « [...] *L'irruption d'un point de vue largement*

⁴ A. MALRAUX, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, notamment lorsqu'il développe l'idée du « double temps » de l'art, qui est distincte de la notion de réception, p. 16-21.

ACTES DE LA JOURNEE D'ETUDES

*anthropologique conduit d'une extension elle aussi inévitable du domaine : les frontières entre l'artistique et l'utile sont difficiles à tracer... Les lignes de démarcation entre l'œuvre d'art, l'objet d'équipement, l'objet folklorique sont loin d'être toujours évidentes. Il y a comme une série de domaines emboîtés les uns dans les autres, dont on éprouve le besoin d'embrasser l'unité et d'explicitier les valeurs différentielles »⁵. Qui pourrait distinguer dans les vitrines du Louvre consacrées à l'Égypte ancienne, les objets d'art des objets fonctionnels comme ce filet de pêcheur qui y est présenté à côté des objets de culte ? Et ce n'est certainement pas par hasard que l'une des dernières illustrations de *L'Intemporel*, représente, après tant de chefs d'œuvres d'artistes célèbres, un simple « bois flotté » une de ces racines que la mer rejette sur la plage après l'avoir épurée, et qu'on ne peut pas, quand on s'appelle Malraux, ne pas rapprocher des œuvres de Brancusi.*

C'est dans cet esprit qu'il faut lire le texte fondateur que Malraux a consacré à l'inventaire général, et qui, à mon avis, loin d'être un discours de circonstance, est comme un concentré de sa pensée sur l'art. On y retrouve ses deux idées majeures, celle du Musée imaginaire et celle de la Métamorphose. « [...] les œuvres gothiques n'étaient point inconnues : elles n'étaient qu'invisibles. Les hommes qui recouvrirent le tympan d'Autun ne le voyaient pas, du moins en tant qu'œuvre d'art... Si bien que nous ne tentons plus un inventaire de formes conduit par la valeur connue : beauté, expression, etc. qui orientait la recherche ou la résurrection, mais à quelques égards, le contraire : pour la première fois, la recherche, devenue sort objet propre, fait de l'art une valeur à découvrir... »⁶. On sait, par André Chastel, que lors de l'installation de la Commission nationale de l'Inventaire, le 14 avril 1964, Malraux prononça un « discours incantatoire », mais nous savons aussi grâce au procès-verbal⁷ que le texte imprimé censé reprendre ce discours, publié dans la première plaquette de présentation de l'Inventaire général a été totalement réécrit par Malraux⁸. Sans rien perdre de son caractère incantatoire, ce texte n'est pas une improvisation. Or, lorsqu'on lit la

⁵ Voir note 3.

⁶ A rapprocher de la phrase: « Nos peintres du XVIII^e siècle n'ignoraient pas les statues gothiques, devant lesquelles ils passaient chaque jour. Ils ne les voyaient pas. » (*L'Homme précaire et la littérature*, op. cit., p. 31).

⁷ Je remercie Alexandra Kowalski d'avoir exhumé ce procès-verbal des archives du ministère de la culture aux archives nationales : 7904 77 carton 3.

⁸ L'Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Imprimerie nationale, 1964. Ce texte a été repris dans les autres éditions de cette plaquette d'information (la dernière, en 1984, avec une inversion des paragraphes), réimprimé en préface à la première publication de l'Inventaire sur le canton de Carhaix-Plouguer, 2 vol., Imprimerie nationale, 1970, puis, partiellement, en exergue à de nombreuses publications de l'Inventaire général. Il est aussi repris ici, *infra*, p. 79-80.

André Malraux et l'Inventaire général,
par Michel Melot

version orale transcrite dans le procès-verbal, on s'aperçoit qu'il était allé beaucoup plus loin que dans le texte écrit. En effet, dans le texte écrit, Malraux dit de l'Inventaire : « *En même temps qu'il complète nos connaissances, il suggère une mise en question sans précédent, des valeurs sur lesquelles ces connaissances se fondent.* » Le compte-rendu du discours lui fait dire : « *Elle [la commission nationale] reprendra toutes les idées « consacrées » sous forme de postulats, [...] conduira sans doute à une révision profonde des conceptions fondamentales sur l'évolution de l'art en France et à une véritable « mise en accusation » du système de valeurs jusqu'ici admis.* » La « mise en accusation » de 1964 est devenue la « mise en question » en 1970, la « révolution culturelle » n'était déjà plus à la mode.

Cette révolution culturelle est loin d'être achevée mais on ne pourra pas dire que l'inventaire général n'aura pas rempli, au-delà de tout espérance, le contrat que Malraux et Chastel lui avaient assigné. Mais, si ces fortes paroles, tant celle de Malraux que celle de Chastel sont passées presque inaperçues, il en va de même de leur mise en pratique par l'Inventaire général, et sans doute pour les mêmes raisons : le musée n'a pas encore fermé ses portes même si, à côté de lui, un autre phénomène qu'on nommera par commodité « le patrimoine culturel », a pris une ampleur qui donne aujourd'hui le vertige. Contrairement au musée, le patrimoine n'est plus une sélection « orientée » comme disait Malraux « par les valeurs connues », mais un recensement systématique, un relevé méthodique de tous les objets considérés sous l'angle de leur capacité à acquérir une valeur symbolique quelconque, même si elle n'est pas encore connue: souvenez-vous du tympan d'Autun. Nous pourrions parler longuement du phénomène de ce qu'on nomme les « nouveaux patrimoines » dont André Chastel avait déjà dressé la liste: patrimoine industriel, architecture vernaculaire, objets d'art fabriqués en série depuis la fin du moyen âge, art qu'on appelle « modeste » des objets domestiques, des objets de culte les plus humbles, des architectures fonctionnelles des travaux publics, des ensembles enfin, de ces architectures et de ces objets qui loin d'être des objets de musée, font partie de notre environnement et ne peuvent en être dissociés, de ces objets où la fonction gouverne la beauté, de ces objets où le patrimoine culturel se confond avec le patrimoine naturel, comme les bois flottés ont inspiré les sculpteurs, et les guidons de bicyclettes ont été métamorphosés par Picasso.

Je voudrais reprendre quelques phrases de Malraux et de Chastel pour montrer combien la modernité de l'inventaire non seulement n'a rien perdu de sa pertinence mais combien les questions qui le fondent et celles qu'il soulève sont de plus en plus à l'ordre du jour. Lorsque Malraux dit, dans son discours inaugural, qu'il ne s'agit pas de découvrir des œuvres nouvelles qui auraient

ACTES DE LA JOURNEE D'ETUDES

échappé aux regards des spécialistes, mais bien de faire voir des œuvres qu'on connaît mais qu'on ne voyait pas, il trace une piste dont les chercheurs de l'inventaire ont largement dégagé les perspectives. Les études de l'Inventaire sur la statuaire publique qui ont donné lieu à un récent colloque à l'université de Nanterre avec le musée d'Orsay, en offre un exemple frappant. On pourrait en dire autant de l'art funéraire, des copies et répliques de tableaux célèbres qui ornent nos églises, des demeures urbaines, etc.

La prise en compte des ensembles et de l'étude des œuvres *in situ*, rompt avec la pratique du musée qui agit par prélèvement, voire du classement au coup par coup des monuments historiques. Parlant de l'inventaire, Chastel avertit que « *Il ne peut davantage s'agir d'épingler les notices d'édifices isolés. Tout ce qui a été dit précédemment sur les principes de l'histoire de l'art amène à faire une place nouvelle aux ensembles* »⁹. C'est là un des apports essentiels de la méthodologie de l'inventaire que d'offrir la possibilité de saisir chaque unité dans son contexte actuel et passé. L'approche topographique de l'inventaire est une des bases de sa doctrine. Elle ne doit pas être confondue avec l'approche territoriale, qui fait croire que le patrimoine appartient à ceux qui en ont la propriété matérielle ou la responsabilité. Le château de Chambord n'appartient pas aux habitants de la commune de Chambord pas plus qu'au département du Loir-et-Cher, même si celui-ci devait un jour en assurer la gestion. Les regards de proximité ne font pas plus le patrimoine que les regards lointains ou que les regards croisés. Le patrimoine n'existe que pour celui qui le reconnaît, ceux pour qui il a un sens. La condition de garder l'objet *in situ* pour le comprendre et l'apprécier est une des grandes vertus que Malraux applique à l'Inventaire comme au Musée imaginaire. Malraux peut être sévère avec l'institution muséale, qui offre de l'art une vision réductrice de l'objet, une vision « *orientée par des valeurs connues* ». Cultivant le paradoxe, il écrit que le musée transforme l'œuvre en objet, comme « *un palais où l'art semble avoir pénétré comme une dépendance de l'ameublement...* »¹⁰, où « *le sphinx n'est plus qu'un gigantesque porte-couteau* »¹¹. Malraux oppose l'institution muséale, porteuse des valeurs de quelques uns, au musée imaginaire « *qui n'a d'autre lieu que l'esprit de chacun.* » Succédant à l'objet d'art et au monument, le patrimoine est de moins en moins une exception au statut commun des choses, et s'intègre dans notre histoire ou dans notre vie. Il suffit de voir

⁹ A. CHASTEL, *Le Monde*, 22 septembre 1961, repris dans : A. Chastel, *Architecture et patrimoine, choix de chroniques du journal Le Monde*, Imprimerie nationale, 1994, p.137.

¹⁰ A. MALRAUX, Introduction générale à *La Métamorphose des dieux*, dans *Le Surnaturel*, Paris : Gallimard, 1977 (1^{ère} éd. 1957), p.22.

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

André Malraux et l'Inventaire général,
par Michel Melot

l'évolution depuis plus d'un demi-siècle des lois de l'urbanisme ou de l'environnement pour en être convaincu.

Lorsque Malraux dit qu'il ne s'agit pas de découvrir des œuvres inconnues, thème qui est repris presque à l'identique par A. Chastel il faut comprendre que la conséquence d'un travail systématique d'inventaire des objets modestes ou des objets de séries ne sera pas seulement de documenter les chefs-d'œuvre en leur donnant un contexte, une sorte de toile de fond qui en ferait ressortir la supériorité. Bien au contraire, confirmant les pressentiments de Malraux et de Chastel, l'expérience de l'Inventaire montre qu'une telle étude se fait au profit des œuvres secondaires, non pas parce qu'elles sont secondaires par rapport aux autres, mais parce que cette notion même de hiérarchie pourrait être remise en question, voire « *en accusation* ». Ce qui apparaît après quarante ans d'inventaire, ce sont moins les découvertes qu'il a permis de faire ici ou là que la valorisation d'œuvres ordinaires qui acquièrent par l'intérêt même qu'on leur porte en tant qu'œuvres secondaires, une valeur singulière.

Parmi les « *postulats* » que Malraux invite l'inventaire à remettre en cause, celui de la beauté est le plus vacillant. L'inventaire nous a appris à admirer des objets aussi ingrats que les châteaux d'eau ou des « ouvrages d'art ». Ceux qui s'en étonnent admirent pourtant le Pont du Gard et que l'on ait fait l'inventaire des phares n'a surpris personne. Pourquoi ? L'inventaire des silos à grain surprend mais, celui des fortifications médiévales est admis sans réserves. Le postulat de la beauté dépend souvent de celui de l'ancienneté, lui-même dépendant de celui de la rareté, comme l'a déjà analysé Aloïs Riegl¹², ou plus clairement encore, Maurice Blanchot : « *Si tant d'œuvres lointaines nous attirent et nous fascinent comme si elles étaient hautement esthétiques c'est que le lointain petit se substituer à l'art, c'est que le recul, le mouvement de l'histoire à condition d'échapper à toute proximité de notre inonde, ont par eux-mêmes une valeur de création lui peut se comparer à celle de l'artiste* »¹³.

Beaucoup d'historiens de l'art n'ont pas admis ces remises en question de critères qui pour eux doivent aller de soi, car il sont une question de foi plus que de connaissance. Sur la beauté, Malraux est brutal : l'art, écrit-il, n'a rien à voir avec la beauté, et il parle de ce « *mystérieux pouvoir qui, transcendant l'histoire grâce à des moyens qui ne sont pas ceux de la beauté...* »¹⁴, ne

¹² Aloïs RIEGL, *Le Culte moderne des monuments...*, 1903, trad. fr. Paris, Le Seuil, 1984.

¹³ M. BLANCHOT, « le Musée, l'art et le temps », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁴ Introduction générale à la *Métamorphose des dieux*, op. cit., p. 1.

ACTES DE LA JOURNEE D'ETUDES

retenant le sens de beauté que pour les normes classiques de l'harmonie. C'est ce que Gombrich n'a pas supporté en parlant à propos de Malraux de « la crise tic l'expressionnisme »¹⁵. Gombrich a confondu la remise en cause de ces postulats avec les phénomènes bien connus de relativisme esthétique, d'éclectisme, d'historicisme ou de réhabilitation (*revival*) de tel style ou de telle époque. C'est tout le contraire. Il compare André Malraux à Winckelmann et à Ruskin tout en l'accusant de n'avoir pas, comme eux, le souffle nécessaire pour remettre en valeur un style oublié. Mais Malraux n'a envie de réhabiliter ni le néoclassicisme, ni le gothique, ni, n'en déplaise à Gombrich, l'expressionnisme. Il affirme au contraire que ces réhabilitations sont le fruit de notre propre conception de l'art et s'insurge contre la mystification qui consiste à remplacer l'histoire de l'art par l'histoire du goût sans rien changer au problème. L'auteur d'une « histoire de l'art » chronologique qui commence par affirmer : « *L'art n'existe pas, il n'y a que des artistes* »¹⁶, ne pouvait évidemment pas comprendre quelqu'un pour qui l'art ne sera jamais réductible à l'histoire qu'on en raconte et encore moins à la biographie des artistes. Pour Malraux, Vermeer n'a pas « *entrepris d'immortaliser une laitière* » et Madame Bovary n'est pas une histoire, c'est un livre. Il en va ainsi de tous les objets d'art. La valeur de l'art peut n'avoir aucun rapport avec ses origines. Les peintres cubistes n'avaient cure de l'histoire des masques africains qu'ils admiraient et qui les ont inspirés. C'est dans *L'Homme précaire et la littérature* son dernier ouvrage, que Malraux tire les conséquences ultimes de ses idées sur l'art : « *L'œuvre d'art survivante nous atteint dans un double temps qui n'appartient qu'à elle: celui de son auteur et le nôtre. Un Rembrandt de 1660 ne peut être enfermé dans cette date comme n'importe quel tableau peint la même année ni dans la date de l'année à laquelle nous l'admirons* »¹⁷. Et il conclut : « *Peu de civilisations auront aussi bien ignoré que la nôtre, les raisons de leur admiration* »¹⁸. L'inventaire nous apprend ce que nous vénérons sans le comprendre avant de nous apprendre ce que nous vénérerons demain. Pour Malraux l'art est un phénomène nécessairement contemporain. Il rejoint là l'analyse devenue courante des philosophes pour qui l'histoire n'est jamais qu'un récit construit par et pour notre époque. Voilà pourquoi on peut dire que l'Inventaire n'est pas une histoire de l'art, de même que Malraux, tout en manipulant les matériaux de l'histoire, n'est pas un historien. L'Inventaire n'est pas un récit ni même une reconstruction du passé. Ce sont des matériaux actuels pour une

¹⁵ E. GOMBRICH, « André Malraux and the Crisis of Expressionism » dans *Meditations on a hobby horse ...*, London, Phaidon, 1963, d'abord publié en 1954 dans *Burlington Magazine* en compte-rendu des Voix du silence.

¹⁶ C'est la première phrase de la célèbre *Histoire de l'art* d'Ernst Gombrich.

¹⁷ A. MALRAUX, *L'Homme précaire et la littérature*, op. cit., p. 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

André Malraux et l'Inventaire général,
par Michel Melot

nouvelle conception de l'art, celle qui succédera à l'Intemporel, comme l'Intemporel a succédé à l'Irréel et l'Art à la Religion¹⁹.

J'espère avoir montré que loin d'être une politique de circonstance, la création de l'inventaire général répond à une profonde mutation de notre civilisation, et que cette interrogation, étouffée par bien des conservatismes, ne cesse de s'amplifier. L'inventaire résistera à l'épreuve du temps car les questions qu'il pose ne sont toujours pas résolues. Elles sont de plus en plus pressantes, même si elles sont rarement posées aussi clairement que ne surent le faire ses créateurs. Le combat auquel Malraux nous a invité contre les postulats et les valeurs connues bat son plein dans le monde de l'art et dans celui de nos croyances. L'inventaire, c'est le matériau que Malraux a voulu réunir pour le quatrième tome, encore imprévisible, de *La Métamorphose des dieux*.

¹⁹ La question est d'actualité, voir par exemple H. BELTING, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, 1883, trad. Fr. Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 1989, ou R. RECHT, *L'Objet de l'histoire de l'art*, Paris : Collège de France / Fayard, (Leçons inaugurales du Collège de France), 2003.