André Malraux. *L'Intemporel: la metamorphose des dieux.*

Paris: Éditions Gallimard, 1976. chapître 11, pp. 313–343

[313] Ce dialogue qui semble surgir des ténèbres, nous en avions entendu les premiers chuchotements. Nous étions surpris que Delacroix se souciât à tel point des principes d'Ingres, au temps de sa tardive découverte de la statuaire gothique, lorsque l'ébranlement du concept d'art mêlait Raphaël aux sculpteurs des cathédrales — dans l'admiration européenne et dans son *Journal.* Qui donc eût mêlé, un siècle plus tôt, des figures de transcendance, à des figures de beauté? Qui donc eût deviné que cette révolution pousserait jusqu'à la préhistoire encore ignorée, l'entrée au musée, de tous les grands arts de l'anonymat? Le Musée Imaginaire, loin de maintenir leur anonymat, leur a donné la vie singulière où leurs styles se montrent semblables de grands artistes, où le maître du Tympan de Moissac, les sculpteurs des Gudéa, l'art amarnien, jouent le rôle de Donatello ou de Michel-Ange. Les découvertes de la sensibilité apparue avec le romantisme : pluralité du génie après la conjonction de Michel-Ange et de Goya, mondes de l'art successifs, se déploient aujourd'hui bien au-delà des œuvres romantiques.

La première énigme s'est posée lorsque les artistes ont cessé de croire au "grand artisan du Moyen Age"; grandeur proportionnée à sa foi. Dommage, que les apôtres aient été pêcheurs ou percepteurs; sinon, la chrétienté n'eût pas attendu onze cents ans, le génie roman. Le sentiment bouddhiste, l'image même du Bouddha, devront aussi attendre quelques siècles avant de "s'exprimer". Aucune foi ne dispense un pouvoir créateur; mais la communauté des fidèles adopte la forme créée, la maintient, ou fonde sur elle les créations prochaines. Ainsi la communauté de l'art moderne a-t-elle adopté, non la naïveté d'Henri Rousseau, mais son pouvoir pictural, comme elle n'a pas annexé la sauvagerie des arts sauvages, mais leur pouvoir créateur.

[314] Que l'artiste exerce un pouvoir, chacun en convient, et le rapporte à sa personnalité. Le vague du mot : don, évitait ce piège. La peinture du Douanier exprime sa naïveté au même titre que ses pièces idiotes ou sa musique d'accordéon, pas moins et pas plus : elle est l'exercice d'un admirable pouvoir-pictural, non l'exercice pictural d'un pouvoir disponible à toutes fins. Victor Hugo n'a pas écrit les quatuors de Beethoven. Un maitre ne l'est presque jamais de plusieurs arts (ne confondons pas avec les violons d'Ingres). Des émotions créatrices indépendantes de leur manifestation, postulent un processus créateur qui ne repose que sur le pluriel du mot arts, comme l'illusion du grand écrivain sans livres repose sur le langage: nul ne parle de grands peintres sans tableaux, de grands musiciens sans musique. Au xue siècle aussi, être un créateur signifiait, entre autres choses, vouloir *donner forme* à son désaccord avec la création des autres. Le talent y exige une vive sensibilité aux images, non aux spectacles: précisément, à ce qui les sépare des spectacles. Le préjugé se fonde sur l'identité supposée entre l'émotion et sa forme, aussi distinctes qu'un départ pour la chasse l'est d'un carnier plein. Que les coquecigrues suscitées par les sculpteurs des tympans, nous protègent de celles qui attendent les sculpteurs de fétiches...

Les arts de la beauté ont cru se concevoir, Poussin a cru continuer Praxitèle. Le romantisme savait qu'il ignorait la voie créatrice des sculpteurs de Chartres; et dès que l'on comprit que leur succession, de Moissac à Reims, n'était pas dirigée par la recherche de l'habileté, l'objet de l'art devint indéfinissable. La beauté avait canalisé l'aventure; l'art même allait devenir aventure — la poursuite du sacré tenant lieu de dessein, à l'occasion, par une inversion complète. L'artiste accomplit bien un dessein, mais un dessein n'est pas un modèle. Aurions-nous entendu le dialogue des arts sauvages avec le surnaturel, si nous n'avions d'abord entendu celui des arts médiévaux avec le Christ, de

l'Orient avec le sacré? On attribua le fétiche magistral à la sorcellerie, comme on avait attribué le Portail Royal à la foi, [315] oubliant que l'on compte peu de sculpteurs parmi les saints. Le Musée de l'Homme commence à la résurrection de la sculpture gothique.

Le Musée de l'Homme tel qu'il est et tel qu'il sera : celui des figures déroutantes et corrosives plutôt que traditionnelles. Toute résurrection est enceinte de sa fille, qui s'appelle parfois autodestruction. La gratuité, l'agressivité poussent dans une terre nocturne où nous rencontrons pourtant l'innocence des naïfs — seuls peintres figuratifs admis aux Biennales. Les visiteurs, comme s'ils les confondaient avec de subtiles provocations, se pressent devant leurs tableaux, émerveillés. Pour qu'un art pénètre dans les limbes qui s'étendent des musées ethnographiques aux Biennales, il suffit qu'il ne semble pas gouverné... En face du chef-d'œuvre à brûler, de l'aléatoire, prolifère un archaïsme cryptique de l'homme. On l'appelle liberté, alors que la moitié de ses arts semblent ligotés à l'égal des fétiches du vaudou. Au sens où Manet, Cézanne, rivalisaient avec la peinture, ce n'est pas seulement avec la sculpture que nos artistes rivalisent, quand ils rivalisent avec le Musée de l'Homme : le drame de quiconque tente d'affronter les arts primordiaux, est de ne pouvoir répondre que par l'individuel, aux arts les moins individuels qui soient.

Comme si le destin se devait d'agiter en un psychodrame, les marionnettes noires de ces problèmes et de ces fantasmes, il les rassemble depuis trente ans en Haiti. Par ironie, le crépuscule de l'une des périodes majeures de la peinture européenne suscite, à l'extrémité des Caraïbes, le premier peuple de peintres — dans la seule race qui ait toujours dédaigné la peinture.

Les États-Unis suivent avec soin ce spectacle qui se déroule si près de la Floride, et dont aucun tourisme ne parvient à détruire le sombre orient : depuis des siècles, l'immense Afrique, dont la sculpture devient un de nos arts, ne connaît la peinture — si peu, et byzantine... que dans l'Ethiopie chrétienne. L'Afrique a trouvé aux Etats-Unis son génie du jazz, mais les [316] États-Unis sont le sous-continent le plus riche du monde; elle a trouvé son génie de la couleur dans la chétive Haiti, dans elle seule : même ses petites villes, Cap-Haitien, Jacmel, voient la peinture pousser dans leurs jardinets, alors que les diverses Antilles, et même l'autre partie de Saint-Domingue, la République Dominicaine, ignorent la peinture à l'égal du Niger et du Congo. Port-au-Prince compte plus de huit cents peintres naïfs. Aux Etats-Unis, leur art est entré dans les musées principaux, a trouvé ses propres musées, ses propres galeries. Et à mille mètres au-dessus des naïfs, à Soissons-la-Montagne : Saint-Soleil.

Toute peinture naïve est née en face d'une autre. Ni nos peintres du marché aux puces, ni le douanier Rousseau, ne sont les seuls peintres français; les peintres spontanés haitiens ont été la seule peinture nègre, la seule peinture haïtienne qui compte, et ne trouve rien en face d'elle.

Nos naifs peignaient en marge, alors que l'église Épiscopale de Port-au-Prince a été confiée vers 1950 à la première géné ration de peintres populaires — ce pourquoi on les qualifie de primitifs, en pensant à Assise. Mais Giotto a créé son art fortement élaboré, ce que prouvent aujourd'hui les sinopie, contre l'hiératisme des mosaïques byzantines. Ici, qui est Byzance? Pas même nous.

Le cas du Douanier semble aussi exceptionnel que son génie. *Nos* peintres naifs, à l'exception des malades mentaux, ne sont pas des hommes particulièrement naifs — mais souvent avisés. Il fallait être un peu fou, au xixe siècle, pour se croire peintre quand on ignorait le dessin d'école. Mais qu'y a-

t-il de niais, lorsqu'un paysan qui gagne cent dollars par an peint allegrement, une semaine, quelque *Baron Samedi* qu'il vendra peut-être mille? Les Haïtiens qui peignent ne sont pas les moins dégourdis.

Était tenu pour naif, un dessinateur, maladroit selon les Officiels, qui croyait dessiner comme eux ou comme Léonard. Peut-être Henri Rousseau a-t-il cru peindre comme Uccello, ce en quoi il se trompait; ou " aussi bien " que lui, ce en quoi [318] il ne se trompait pas toujours. Le propre des naifs n'est pas d'égaler leurs *Batailles* et leurs *Paradis* à Raphaël, mais de ne pas se soucier de celui-ci. Puisque nous aimons leurs tableaux, pourquoi ne les aimeraient-ils pas?

Ceux d'Haïti ne sont en marge d'aucune peinture acadé-mique, n'ont jamais vu un tableau pompier, ne pourraient le voir que lorsque l'art moderne l'a dévalorisé — en leur faveur, bien qu'on leur ait montré seulement quelques reproductions. Nos naïfs occidentaux connaissent au moins l'existence des musées — existence qui n'est pour les peintres haïtiens qu'un brouil-lard, parce qu'ils ont vu cent tableaux naifs contre une carte postale de la *Joconde*. Le Musée de Port-au-Prince n'expose que l'art naif; la peinture mondiale y commence donc après 1940. La plupart des peintres ont d'abord vu peindre un copain « Pourquoi pas moi? » Ils courent leur chance.

Le vaudou, qui affleure toujours, les affermit dans cet aléatoire. S'ils vendent leur tableau, c'est la preuve qu'un Esprit l'a fait peindre. Avant leur fourmillement, Haiti ne connaissait d'ailleurs que la peinture des sanctuaires vaudou, jamais illusionniste. Hector Hyppolite, Saint-Brice, furent des prêtres vaudou. Le plus grand naïf vivant, André Pierre, le pratique; il commença par peindre des sanctuaires, et ses figures isolés (*Baron Samedi*, *Grande Brijite*) sont des icônes vaudou. La *Cène* de Philomé Obin, à l'Épiscopale, en est une autre. L'art naif n'obéit cependant pas à la religion, mais à la féerie, qu'il peigne le Paradis terrestre, les héros et les batailles de l'Indépendance, les mariages, les collerettes des gigots, l'émerveillement de tous les naïfs du monde, auxquels ils ajoutent leur quotidien émer-veillé. Seul domaine commun : la liberté.

Que dans une infime partie du monde noir, et là seulement, toute la peinture ait surgi en proclamant cette liberté, contre l'asservissement par un académisme qui n'asservissait rien, puisqu'on ne l'y connaissait pas; qu'une seule peinture nègre nous atteigne, et que cette peinture soit naïve, s'explique d'abord par une [320] conjonction. On attribue au peintre américain De Witt Peters, à sa bénéfique fondation du Centre d'Art, la naissance de cette peinture. Mais avant la première exposition du Centre en 1944 — où André Breton rencontra Hector Hyppolite — André Pierre et d'autres avaient peint les murs de sanctuaires vaudou. Et le Centre n'eût sans doute obtenu que le succès confidentiel de l'expérience assez semblable de Poto-Poto, banlicue de Brazzaville, si Peters, soucieux de guider les peintres haîtiens dans leur propre sens, n'avait découvert leur public — l'afflux, après la guerre, des touristes américains et canadiens, que le Congo ne connut guère. Pour ceux-ci, le "souvenir de voyage" privilégié d'Haiti devint le tableau naïf, qu'ils ne trouvaient dans aucune autre fle des Caraibes. Or, l'ombrageuse naïveté des peintres haïtiens ne supporte aucune influence occidentale : inassimilable, celle-ci semble ajoutée, détruit le tableau. Ce que recherche aujourd'hui encore le touriste, ce qu'il appelle folklorique, prend des formes différentes, mais seulement celles de la fantaisie; comme celles des peintres. L'église Épiscopale, dont ils ont peint le chœur en 1950, demeure leur Sixtine; les styles si différents d'Obin, de Bigaud, de Préfète Duffaut, le souvenir d'Hyppolite, leur disent néanmoins : «Faites comme vous voudrez» beaucoup plus que «Faites comme nous!» La demande d'invention restera supérieure à l'offre des peintres, aussi longtemps que la *spécialité* locale restera la liberté. Marché fluide, renouvelé par sa nature même et par l'avidité des acheteurs pour cet arbitraire enchanté que rien ne fixe : tout tableau apparemment malhabile est de

style haitien. On dit que ce style mourra du tourisme qui l'a fait naître; il n'en prend pas le chemin. Et pourquoi ne produit-il en sculpture que des *curios* conventionnels, alors que les années qui voient se figer tels naifs élus par les galeries, font surgir des peintres aussi savoureux, aussi originaux, dont on ne parle pas parce que les galeries les ignorent — accompagnés, comme toujours dans la peinture naïve, par les mille réussites du hasard à la signature inconnue. L'on n'interroge pas cette peinture de Cocagne; [321] sa divinité est nourrie, justifiée, légitimée, par son caractère bénéfique : l'argent qu'elle apporte sans que l'on comprenne tout à fait pourquoi (les galeries ne sont pas haitiennes). Héritière de tant de génies maudits, cette peinture insolite est une peinture bénie. Et comme si la liberté seule s'acclimatait ici jusque dans ses aventures insolites, l'expérience la plus saisissante — et la seule contrôlable — de peinture magique en notre siècle: la communauté de Saint-Soleil. D'où le maintien, la prolifération, d'une indépendance des tableaux non moins confondante que l'indépendance arrachée par les troupes de Toussaint Louverture, à celles de Napoléon.

Vers 1972, le Musée de Port-au-Prince exposait un ensemble énigmatique de tableaux, aussi éloignés de "l'école naïve" que de l'art occidental, et dont on ne savait que ceci : des paysans, des maçons, presque tous illettrés, n'ayant pas vu d'images, pas même les photos des journaux, formaient, sous la direction de deux Haitiens cultivés et artistes, une communauté qui trouvait dans la peinture, non destinée à la vente, son principal moyen d'expression - le second étant le spectacle, *commedia dell'arte* ou psychodrame : Saint-Soleil.

D'abord, qu'était cette peinture, déconcertante même dans ce pays où chacun peint comme il lui plaît, et qui le serait encore dans une exposition internationale d'avant-garde? (Il est facile de deviner les chemins par lesquels passe l'avant-garde). Pas question de naifs. Malades mentaux? Il manquait les crocs, l'enchevêtrement, le matériel qui fait de leur peinture une peinture enchaînée. Enfants? Ils ne peignent guère à l'huile, et s'effilochent autant que les déments s'enchainent, à travers leurs petits miracles dispersés. Les peintres de Saint-Soleil parlent une même langue inconnue. Une école s'adresse au spectateur, depuis l'agression jusqu'à la séduction... Chaque tableau était manifestement aléatoire, pas leur ensemble, et ne raccrochait personne. Peu de tachisme. Un chromatisme intense, parfois terreux comme chez les prêtres vaudou, Hyppolite, Saint-Brice. Il n'est pas courant [322] de rencontrer une peinture dont on ne décèle ni d'où elle vient, ni à qui elle parle.

M. Tiga et Mme Robart avaient fourni à ceux qu'il faut appeler leurs adeptes et non leurs élèves, des couleurs fondamentales, des toiles, du papier, des canevas de pièces—et pas de conseils. Tableaux et pièces destinés aux copains de la région.

Les peintres apportaient leurs tableaux à la maison-mère, où ils étaient restés confidentiels jusqu'à l'exposition du musée, et allaient le redevenir.

Pour comprendre cette aventure, écartons le musée, qui ne lui ressemble pas.

A cinquante kilomètres de Port-au-Prince, après quelques kilomètres de sentier, à mille mètres d'altitude, des paysans, des bêtes, un cimetière barbare. Sous le charme trouble [323] de cette île, celui de la douceur, du bouddhisme, de l'éblouissement ingénu que transmettent les Paradis de ses naifs, il y a la trouble présence de ses Rois du malheur, Toussaint, Dessalines, Christophe; le château incendié de Sans-Souci, crevé d'un soleil qui n'en chasse pas les ombres, autour du masque de théâtre et de ténèbres de sa Melpomène calcinée; la citadelle saturnienne, jamais attaquée, jamais habitée que par les zombis de ceux qui l'ont construite, dessin de Victor Hugo bosselé des canons

trapus pris aux marines royales. Sur une place où l'on apporte le cadavre de Dessalines assassiné, la foule commence le carnaval qu'elle mène devant toutes les Passions; une folle du lieu rassemble dans un sac les membres du roi, et la Méduse noire s'en va vers le cimetière, courbée sous sa besace, à travers l'enfer pétrifié comme un plan de cinéma. Cela aussi, fut Haiti.

[324] Quelques kilomètres encore, un autre cimetière, une croix aux bras dressés, des tombes peintes avec une liberté furieuse, mais non enfantine: un cimetière mérovingien bariolé par l'Ensor des *Masques*, la déesse Fantasmagorie et son dieu Carnaval: c'est celui de Saint-Soleil. Encore une crête, la mer des Caraibes au loin, la maison-mère, moderne, construite par la première équipe. Maud Robart, Tiga, quelques assistants haïtiens. Des tableaux perpendiculaires comme à Mougins chez Picasso; dans le mur, une tête de grès sculptée par Tiga quand il était sculpteur, fait penser à la tête sumérienne de Warka. Les adeptes savent que je dois venir.

Encadrées par l'arche de pierre qui domine l'entrée, les collines âpres se hérissent de carrés, comme de plaques de tourisme. Ils s'approchent. A contre-soleil, la jumelle distingue des tableaux sur jambes: ils cachent le buste et la tête des peintres qui les portent.

La maigre végétation d'arbres et d'arbustes s'appelle, je crois, savane, mais l'exotisme n'a rien à faire ici. Terre étrangère, en soi. Vers la kermesse hantée du cimetière et vers nous, intermittents à travers la semi-forêt, les tableaux convergent comme des tombes nomades. Dix minutes de descente furtive, et une trentaine de grandes figures se rangent en arc de cercle. Un personnage immobile porte, comme le heaume des croisés, un seau à champagne retourné, bosselé en masque. Un paysan non déguisé court jeter au-dessous de moi, l'énorme tête d'un crocodile forain. Entre les tableaux, un autre personnage masqué, chapeau pointu d'astrologue, immobile aussi. Un autre — même chapeau, pas de masque — brandit une fourche à deux dents minuscules, une fourche de diable, en harcèle le crocodile, et me hurle en créole une harangue babylonienne : «—André! Je suis le Fils du Soleil! Nous avons décidé de tuer la Bête...» Traduction et cris se télescopant, je ne comprends plus. Les tableaux maintenant fixes cachent encore ceux qui les portent. Le Fils du Soleil s'en va. L'astrologue non masqué psalmodie [325] dans l'espace vide, aussi lentement qu'il marche : «—Pas avec les armes que nous tuerons la Bête! — Saint-Soleil! — Avec l'amour et la fraternité...» Il rejoint le Croisé, lève solennellement le bras, les tableaux se dispersent à travers les arbres, portés sur le dos par les hommes-sandwichs invisibles. Puis ces tableaux carrés coiffent de loin en loin la crête comme des châteaux qui s'enfonceraient dans la terre: les peintres descendent l'autre pente.

Demain, les tableaux rapportés s'ajouteront à ceux de Saint-Soleil. Certaines figures sont dignes de nos coloristes les plus lyriques, quelques-unes, du dernier Chagall. D'autres, non avenues. C'est la disparate des dessins d'enfants, unifiée par la magie dramatique (ou seulement trouble?) du cimetière peint. Quand je les reverrai toutes, je demanderai à Tiga :
—Qu'aviez-vous préparé?
—Rien, sinon fixer l'heure à laquelle ils descendraient.
C'est eux qui ont inventé l'espèce d'hommage des tableaux. Le pourfendeur du monstre savait ce qu'il dirait; le prédicateur de l'amour, non. Évidemment, il a souvent entendu "amour-et-fraternité".
—Pourquoi la cérémonie des tableaux?
—Elle allait de soi. C'était une offrande. Toute leur peinture est offrande. A l'invisible. Vous étiez présent — mais c'était à Saint-Soleil, où ils ont l'habitude de porter leurs tableaux, et Saint-Soleil n'est pas un endroit profane.
—Comment ont-ils commencé à peindre?

—Comme les naifs : en voyant peindre un copain, qui avait vu quelques toiles de moi, ou des céramiques. Ils sont venus me demander du matériel, je leur en ai donné.
—Pourquoi vous apportent-ils leurs images?
—Les quatre ou cinq premiers, je ne sais pas trop... Tout a commencé avec la construction de la maison... Un jour, ils regardaient une de mes toiles, l'un d'eux a crié : «C'est Saint-Soleil!» l'entendais ça pour la première fois. Depuis, ils appellant [326] ainsi la communauté. Et cette maison, qui en est un peu le temple, si on peut dire. Ils repartent rarement avec le tableau apporté. Pourtant, je n'en vois jamais, chez eux, d'autres que celui qu'ils sont en train de peindre. Il y en a qui peignent des figures sur un mur de leur cabane. Comme ils ont peint le cimetière.
—Que pensent-ils que deviendront les peintures qu'ils vous
apportent?
—Elles vont retrouver les autres, se retrouver entre elles.
Il y a la communauté des tableaux, comme notre communauté, notre théâtre. Au-delà, c'est vague. Du moins, je suppose.
—Qu'ont-ils pensé de l'exposition au musée?
—Elle les a déconcertés. Comme le musée. Drôle d'idée. Les tableaux ne sont pas faits pour ça.
—Qu'ont-ils pensé des confrères d'en bas?
—Des naïfs? Qu'ils peignent des images pour les vendre. Ça ne les intéresse pas. Mais au musé, à l'Épiscopale, ailleurs, ils ont presque toujours aimé ce qui est bon, Hyppolite, Saint-Brice, André Pierre.
—Donc, vaudou?
—Peut-être. C'est important...
—Tout ce qui rend flottant le réel est important. Le vaudou ne me semble pas une religion, mais un surnaturel. Il rend les esprits, les morts, aussi familiers que le miracle pendant le Haut Moyen Age. En art, tenir le surnaturel pour un intrus légitime est important, vous avez raison. Ont-ils vu des cartes postales? Des journaux?
—Rien.
—Télé?
—Il n'existait guère d'appareils à Port-au-Prince, il y a quelques années. Ça n'aurait aucun rapport avec eux. La peinture des peintres ne les intéresse pas. Il s'agit d'autre chose. Un jour, Louisiane Saint-Fleurant m'apporte ce qu'elle vient de faire. Je la félicite. Par hasard, j'emploie le mot tableau. Elle [327] me dit que sa peinture n'est pas un tableau : les tableaux, ce sont les toiles blanches que je viens de lui donner. «—Alors, ta peinture, qu'est-ce que c'est? —C'est Saint-Soleil.»
—Quel âge a-t-elle?
—Plus de cinquante. Femme de maison, comme on dit ici.
—Ses tableaux se ressemblent?
—Pas toujours. Vous vous imaginez qu'ils ont gagné, et la peinture suivante est complètement à côté de la plaque. Ils aiment certains de leurs tableaux. Des tableaux "visités", oui...

C'est donc par le vaudou que nous approcherions le mieux de leur processus de création. A l'extrême, le peintre peint parce qu'il est chevauché, et peint ce que veut le *loa*.[1]

1. Quand les fideles du vaudou sont possédés par un esprit, la transformation qu'ils subissent permet l'identification de ce loa. Il "chevauche" le possede. A l'occasion, c'est aussi lui qui peint ou dessine: aucune œuvre ne peut donc être tenue pour surprenante. Le vaudou implique la familiarité quotidienne avec le surnaturel.

Chez nous, même les enfants voient au moins les affiches, les photos des journaux... En outre, le Haïtien chevauché n'est pas une énigme pour lui-même, pas plus que le naif de la ville qui veut tirer de sa naiveté le plus possible de dollars. Dans leur vocabulaire, ils diraient qu'ils sont des chevaux montés, mais que l'Européen qui tenterait de le devenir, deviendrait un cheval aveugle.

Levoy Exil, trente ans, agriculteur et maçon; Prospert, coiffeur et fils de prêtre vaudou; Antiliomme, peintre en bâti-ment, Stephen, soixante-quinze ans, décident de faire un tableau. Pourquoi? Pour une fonction magique. Peindre (peindre, et non avoir peint) apporte un état, assouvit une intoxication. La « surface couverte de couleurs en un certain désordre assemblées » les enivre. Celle-là et pas une autre. Voici de nombreux dessins, qui me font penser à ceux que Matisse exécutait d'affiléc, pour choisir. Souvent les dessinateurs recommencent, ou plutôt *continuent*. (Les toxicomanes aussi.) Il ne peut être question de [329] n'importe quel dessin, moins encore de n'importe quelle peinture, pour cette baignade solitaire dans leur surnaturel collectif. Comment appeler sujet, décision initiale, le besoin qu'ont ces peintres, de pousser les couleurs de base à la plus grande intensité, par les rapports entre elles ou les degrés de l'une d'elles? Ni expres-sion, ni accord, ni harmonie. Illusion que le tableau atteint un langage? C'est parfois le contraire : échappant à tout langage. Conjonction inconnue — et imprévisible — de couleurs. L'œuvre ne naît pas, ne s'élabore pas, elle se produit comme la glace au degré de congélation, les cristaux au degré de saturation.

On recourt en vain, une fois de plus, à la volonté d'expression. Ni de l'individu ni du sujet, puisque ces peintres ne signent pas leurs toiles, ne leur donnent pas de titres. Exprimeraient-ils leur inconscient, ou l'inconscient? Quel artiste ignore qu'un inconscient déterminé, celui de Freud, de Jung, ne rend jamais compte de la *qualité* d'une peinture? et que l'inconscient indéterminé ne rend compte de rien? Appelons-nous ainsi ce qui en l'homme voudrait créer des images par le jaillissement d'une source plus profonde que tous nos moyens de la capter... Prenons garde que ce sont surtout des images *non illusionnistes* — depuis celles des débiles mentaux jusqu'aux éclairs de Saint-Soleil, qui suggèrent une telle source. Le primat de la volonté d'expression s'est établi lorsqu'on a douté qu'on peignit nécessairement pour imiter, lorsqu'elle a rempli le trou laissé par l'abandon de l'illusionnisme. Nous désignons par elle le facteur inconnu qui appelle la créa-tion, lorsque nous ne savons plus définir la création par un but.

C'est pourquoi Tiga dit : volonté de création. Comme dans la sculpture asiatique, une telle création a-t-elle pour fin d'exprimer, ou d'atteindre? Au triple sens où le chanteur de cante jondo atteint le monde de la musique; où le chanteur de jazz atteint un paroxysme qu'il n'atteindrait pas sans lui, et où la prière en commun, le combat en commun, renforcent la communauté religieuse ou militaire.

[330] Dans ces tableaux, rien de la vie quotidienne, rien du répertoire des naifs: ni paysages, ni natures mortes; peu d'animaux, et tous fantastiques. Pas d'histoire haitienne, pas de batailles, d'anecdotes. Personnages parfois multiples; le plus souvent, face unique. De signification variable. «—Ma mère m'a dit en rêve avant-hier: Tu peindras une image qui s'appellera Délivrance, alors, la voici!»

Pourquoi peignent-ils tant de figures — comme si chacun voulait découvrir un signe de l'homme? Depuis Sumer, et malgré les iconoclasmes, on a inépuisablement réinventé la figure humaine…

La moitié de la sculpture nègre, c'était le masque — et la sculpture n'existe pas ici. Y a-t-il, dans les deux cas, interrogation fondamentale, à travers le visage humain? On n'a guère étudié les masques,

qu'en ethnographie et en esthétique. Peut-être la contagion du masque appartient-elle à un domaine plus profond. Pas seulement en Afrique.

Quand Picasso se référait au "masque" des grands styles, roman ou africain, il entendait, je crois: un visage symboliquement chargé du sens de ce style. Par rapport aux "Monstres", puis aux derniers tableaux dont les personnages apparemment anecdotiques, Arlequins, Mousquetaires, Toreros, sont des déguises, aurait-il encore dit: «Il faudrait trouver le masque»? Il employait peu ce mot. Il voulait que ses tableaux du Palais des Papes atteignissent la liberté qu'atteint celui de Levoy Exil parce que le peintre haitien ignore la peinture des autres. Mais ces tableaux d'Avignon sont manifestement des œuvres professionnelles du xxe siècle postérieures au cubisme, et dont la frénésie d'échapper à l'art appartient à celui-ci, alors que le peintre haïtien ne tente pas d'échapper à un englobant qu'il ignore. Picasso pensait sans doute que l'art individuel ne trouve point ce masque, alors que la question n'appelle ici aucune réponse, n'est ni formulée ni sans doute formulable. Un aléatoire suprême où gagner n'a pas de sens. La communion du peintre s'exerce de [331] façon privilégié par la peinture, comme celle d'autres membres de la communauté s'exerce par l'incantation, l'hallucinogène, la danse vaudou. Ni jeu ni tyrannie, quelque chose comme notre relation avec la mort.

Cette volonté d'accession à un autre monde où peinture et surnaturel se conjuguent, non comme dans un art fantastique mais comme dans un orchestre, est consciente. Tiga, à ma surprise, emploie le mot: sacré, pour traduire la création que les peintres de Soissons-la-Montagne appellent "Saint-Soleil" quand ils achèvent leur tableau. Il réserve le mot: religieux, à des scènes et des figures de l'Histoire sainte, ou destinées au culte vaudou. Le lien de l'image avec les *loa* n'est pas demandé à leur représentation. Il l'a été par Hyppolite et presque toujours par Saint-Brice, prêtres vaudou; Levoy Exil cherche ce lien dans des formes ondulantes, figuratives (eau, chevelure) ou abstraites...

La liberté des naifs tient à ce qu'ils représentent comme il leur plaît, ce qui leur plaît; celle des peintres de Saint-Soleil, à ce qu'ils peignent comme il leur plaît, ce qu'ils ne représentent pas. Saint-Soleil qui ne possède pas d'église Épiscopale, ne se réfère à aucun Musée Imaginaire — pas même au vague monde de l'art que les plus jeunes naïfs de Port-au-Prince trouvent dans une imagerie sans limite. Pas même une tradition, pas même l'iconographie vaudou d'André Pierre. Le serpent figure néanmoins dans beaucoup de tableaux. Et à défaut d'icono-graphie, le vaudou, comme Tiga tout à l'heure, me souffle le mot : *offrandes*.

Ses autels sont chargés de présents comme ceux de la Vierge, au 15 Août, le sont de fleurs. Offrandes éphémères par nature; les images aussi, puisque la maison-mère, à laquelle elles sont destinées, ne les expose pas. L'indifférence à la durée n'est pas fortuite en art. Ce *happening* qui aurait un sens, incline sa peinture fugitive, dont les figures ne sont pas abstraites, mais lui échappent, veulent lui échapper : peut-être des *loa*, plutôt la suggestion d'esprits indéterminés, non fixés, superposables; d'où [332] la colère des peintres lorsqu'on désigne leur tableau par un seul titre... Celui que son auteur accepta d'appeler *Délivrance*, manifeste quelque chose de ce genre, au sens où le manifesterait la musique. D'autres pourraient s'appeler *Ascension*; beaucoup, *Épiphanie*.

Ce qui les sépare de façon décisive, de l'art moderne ou de celui des naifs, c'est qu'ils ne sont pas destinés à être vendus. Donc, n'appellent aucun jugement public. Les arts primitifs des grandes religions ont obéi à un clergé, les arts sauvages, à un consensus. Notre civilisation conmait très peu de tableaux sans destinataires. Tel, que son auteur souhaite conserver, est peint dans l'esprit des tableaux qu'on vend. Quelques maîtres, à la fin de leur vie : Titien, Rembrandt, Goya, ont peint pour

eux seuls — et on s'en aperçoit! Encore avaient-ils d'abord peint pour les autres. Van Gogh n'a vendu qu'une toile. Quelles images sans destinataire évoquer, outre celles des enfants et des fous? Mais l'offrande aux Esprits n'est pas plus sans destinataire, en ce sens, que les tours du Jongleur de Notre-Dame devant la Vierge. Des tableaux vus à Saint-Soleil même, des tombes peintes du cimetière, ces peintres-ci se soucient peu. N'en déduisons pas la gratuité de leurs œuvres : chacune a pour interlocuteur, le loa auquel elle est destinée, mais toutes en ont un, et c'est pourquoi la peinture de cette communauté ne ressemble pas à celle d'un asile. "Faire plaisir" au surnaturel. Les sacrifices qui le satisfont sont codifiés — mais la peinture? La communion par l'offrande connaît seule ses chemins, mais on peut rêver, sur l'indulgente affirmation de l'abbé Munier: «La Sainte Vierge aime les roses...» Peinture religieuse sans clergé, peinture d'instinct sans soliloque. Le mot offrande suggère pourtant une peinture séduisante, au moins les *Fleurs* de Séraphine. Mais on trouve peu de fleurs sur les autels vaudou, qui tentent moins de séduire le *loa*, que de l'accueillir, le rendre propice, l'honorer. L'offrande des peintres à ce compagnon de ténèbres lui livre-t-elle un peuple pictural? Les possessions communes [333] rapprochent. Ces figures sont détachées des formes humaines autant que les figures offertes par le style de Byzance à leur au-delà; j'y vois les icônes des *loa*, pour lesquelles on aurait choisi la spontanéité au lieu de la tradition, l'exultation au lieu du recueil-lement, et que leurs auteurs nomment parfois des éclairs...

Peindre est l'acte par lequel le peintre de Saint-Soleil se joint à la Confrérie. Celle-ci n'a rien d'une secte, mais elle obéit au synchrétisme christiano-vaudou, et subordonne la réalité quotidienne à un surnaturel. Que sa peinture ne *représente* évidemment pas, même au sens où André Pierre pourrait imaginer sa *Grande Brijite*. Elle n'imagine pas plus des tableaux-vivants, qu'un peintre d'icônes; mais le peintre accède par l'image à son surnaturel, lui subordonne le quotidien, communie avec lui. Il peint comme ses amis vaudou dansent. Peu importe que Saint-Brice, Hyppolite, aient représenté des *loa*; les apparitions ont suscité leurs tableaux, mais elles ne les ont pas moins suscités quand ils semblaient représenter une figure abstraite, voire quel conque. C'est pourquoi tous sont indignés lorsqu'on titre leurs tableaux. De même que, dans le vaudou, Grande Brijite, le cas échéant, est aussi une sainte, leur bouquet est aussi un Esprit, et réciproquement : «—C'est Saint-Soleil.»

Que cette opération magique suscite à l'occasion des œuvres esthétiquement admirables, on n'en peut douter. Mais c'est par le spectateur, que le fait esthétique (à la recherche de son vrai nom...) se sépare du fait magique. Par la métamorphose qui le soumet au jury du Musée Imaginaire, ici et maintenant. Car autrefois le tableau n'eût peut-être pas été peint, mais la métamorphose, à coup sûr, ne se füt pas produite. Les tableaux inclas-sables, déments, rétifs de toute sorte, et jusqu'aux dessins d'en-fants, s'insèrent dans l'histoire au moins par l'époque où nous les rencontrons : la valorisation de l'art naif date du xxe siècle; le Musée de l'Art Brut et Saint-Soleil, des années 70... Un conflit entre la *production* de Saint-Soleil et celle des Biennales n'a pas [334] plus d'intérêt qu'avec l'exposition des dessins de l'école voisine. Le prix de Rome n'est pas garant du génie, la magie non plus. Tels tableaux de Saint-Soleil font partie de notre temps, tels autres, d'heureuses rencontres. Bien que les illuminations d'un art aléatoire ne soient pas de même nature que les réussites d'un art gouverné, l'Occident, qui ne met pas les Corot de série au rang de la *Femme à la perle*, ni les Douaniers de marché aux puces au rang de la *Charmeuse*, élira son Saint-Soleil. L'absence de Musée Imaginaire a permis à Levoy Exil, à Saint-Brice, à Prospert, des œuvres considérables — et beaucoup d'autres, qui ne le sont pas. Saint-Brice fut quelquefois un des grands peintres de notre temps, mais il faut arracher à son œuvre, le rival secret de Rouault. En outre, les toiles capitales ne se dégagent pas seulement par la mort. Un peintre symbolisant quelques-uns de ses meilleurs tableaux n'est plus celui que symbolisait sa production; l'atelier de Renoir nous suggère que celui de Titien ne ressemblait

guère à la *Nymphe et le berger*, à la *Pietà*. Quelques tableaux d'Hyppolite forment une constellation bien différente de son œuvre, mais aussi quelques tableaux de Hals, de Botticelli; conséquence de l'élection de ces tableaux (entre tous, la *Joconde*), par notre mémoire, car la mémoire est anthologique, et le mythe d'un maître devient ce qu'elle en fait. Bien que nous rencontrions Hyppolite et Saint-Brice dans tous les albums consacrés aux naifs, leur peinture magique commence à faire figure d'ancêtre de Saint-Soleil comme si les naifs n'avaient jamais existé. Un *loa* de Saint-Brice finira-t-il au leu de Paume à côté de la *Charmeuse*, ou lorsque celle-ci aura quitté ce musée pour le Louvre? La création peut ignorer le Musée Imaginaire, la métamorphose ne le peut pas. Mais comment circonscrire la magie?

Elle libère le peintre qu'elle possède (et non qui la possède) de ce que notre art ferait peser sur lui. Même si tout art magique, et ses artistes, ne sont pas des arts de liberté, ils apportent la libération de l'art, du Musée Imaginaire. Mais aucune magie ne produit les œuvres d'art, comme les pommiers, les pommes. [336] Elle *en* produit. Saint-Soleil n'a pas élaboré, à la façon des Dogon, un système de formes qu'accompagne un déchet. C'est le contraire: une peinture aléatoire qui fait parfois mouche — parfois, mais beaucoup plus souvent que le hasard. A quoi attribuer les coups au but? À l'élection des œuvres par notre Musée Imaginaire? Statistiquement, sans doute. La majorité des visiteurs de la Fondation Maeght ou du Musée d'Art Moderne de New York se mettraient aisément d'accord. Encore faut-il que les œuvres existent; et qu'elles exercent un magnétisme dont la sensibilité de notre temps ne suffit pas à rendre compte, le même que nous trouvons dans quelques compositions de réfractaires et beaucoup de masques, de fétiches, comme si ces œuvres émettaient des ultra-sons brouillés que nous percevons et ne déchiffrons pas.

C'est que nous acceptons une hypothèse dont nous rejetterions la précision : notre liberté de jugement devant l'art, l'antériorité du jugement sur l'admiration. Il va pourtant de soi que nous sommes requis par la plupart des œuvres que nous admirons : nous justifions après coup notre admiration. Le pouvoir de l'art ne se limite pas à l'admiration : tout art qui ne se réclame plus d'une esthétique, forme ses propres constellations. Le fait pictural — l'*Olympia* cachée dans la *Vénus d'Urbin*, le Braque caché dans la *Jeune Fille au turban* de Vermeer — est aujourd'hui ressenti et désigné par n'importe quel peintre, parce que l'art moderne, la métamorphose subie par le musée, l'ont rendu visible. Il ne procède d'aucune idéologie; il s'est imposé à nous par l'évidence. Notre époque semble à la recherche d'une analyse qui rendrait compte de tels arts sauvages, telles peintures hantées, mais peut-être notre relation empirique avec l'art rend-elle cette recherche sans objet. L'esthétique a beaucoup perdu, depuis que Valéry la définissait ironiquement par «le moyen de connaître à coup sûr ce qui serait admiré demain». Nous ne tenons point à établir des hiérarchies; pourtant, ne quêtons-nous pas encore une cause? Mais le fait pictural s'est-il révélé [337] par une cause? L'ensemble des œuvres qui agissent sur nous ébaucherait, comme il dégagea le fait pictural, le fait plus complexe que Braque appelait entre guillemets "artiel", écho de culturel. Nous l'établirions par un consensus relatif, comme le Musée Imaginaire; et par sa multiplicité, comme la ressemblance des personnes entre elles apparaît par leur reunion...

Cette perspective de la prochaine métamorphose rencontre le dernier de nos préjugés-logiques, l'inéluctabilité de la récupération. Le Louvre, l'Ermitage, finira-t-il par récupérer Saint-Soleil, détruira-t-il sa virulence, l'empaillera-t-il — comme l'Université a récupéré Baudelaire? Mais la confusion de la métamorphose avec les modes, avec les péripéties de l'art, apparaît en pleine lumière, depuis que nous voyons les plus brillants procès de l'art, ouverts en notre temps de musées florissants et d'esthétique éperdue, finir dans les anthologies. Pendant cinquante ans, le compagnon fidèle du monde d'Apocalypse, de profondeurs et d'épaves au fil de l'eau, a été le surréalisme; mais

pendant qu'il se développait, se constituait la Bibliothèque de la Pléiade, musée imaginaire de la littérature — écrite ou traduite en une seule langue, musée tout de même. Une exposition surréaliste, en face de la Pléiade, appelle irrésistiblement le «Ceci tuera cela» de Victor Hugo. Le livre n'a pas tué la cathédrale, la cathédrale n'a pas soumis le livre; alors que si le surréalisme n'a pas détruit la Pléiade, celle-ci publie Éluard, en attendant André Breton. La peinture surréaliste n'a pas brûlé le Louvre, elle y tiendra sa place entre Arcimboldo et Desiderio. La contestation est plus importante que le surréalisme? Lautréamont entre à la Pléiade avec lui.

On peut juger éphémère l'apothéose de Maldoror dans un monde qui entend, pour la première fois ensemble, Job et Macbeth, les Karamazov et Antigone, Don Quichotte et le Mal Aimé — fort au-delà de l'insolite sur lequel l'audiovisuel étend son ironie bienveillante et planétaire. [338] On a beaucoup cherché le successeur de Michel-Ange; sans le trouver — l'année de sa mort, naissait Shakespeare.

Les menaces de récupération postulent l'annexion du révolté par ceux qu'il attaquait ou qui le dédaignaient. Elle ne reconnaît à son œuvre le droit de survivre qu'à travers le cheminement des sectes. En fait, les surréalistes avaient trouvé meilleur accueil auprès des bibliophiles que du prolétariat; le Livre de Poche, compagnon de la Pléiade, rend leurs œuvres accessibles. Un lecteur sur dix est touché par elles? Pensons à Rimbaud tiré à cent exemplaires, Verlaine à cing cents; Mallarmé, Corbière, autant peut-être. La transmission de la révolte par le Livre de Poche est plus efficace que toute transmission souterraine. Si Goya est récupéré par la gloire, cette récupération qui permet au roi d'Espagne de se prévaloir de lui, permet aux *Fusillades du Trois Mai* d'atteindre, au Prado, le jeune Picasso.

Le Prado, le Louvre, le Musée Imaginaire surtout, pèsent plus lourd que tout nouvel art, semblent donc l'annexer. Comme ils annexèrent Van Gogh. Et c'est l'annexion de Van Gogh, qui menace Picasso — ou Saint-Soleil. Mais Van Gogh fut-il sans action sur le Louvre? Nous opposons cinq cents ans de peinture, un monument illustre, à un seul artiste, car nul ne dit qu'un peintre, Raphaël, Vélasquez, annexe Van Gogh; mais si nous opposons à ce Louvre symbolique une coulée de la création, l'art moderne par exemple, le prisonnier Van Gogh entre au musée avec l'art nègre caché dans ses poches. L'annexion suggère une récupération, alors que la coulé indivisible porte la métamorphose. La peinture moderne depuis Manet a chambardé les galeries classiques, le Musée Napoléon, plus que ceux-ci n'ont récupéré quoi que ce soit, car ils ont cessé d'exister. C'est l'assimilation inconsciente du Musée à un empire qui *soumettrait* des provinces tour à tour, qui fait prendre les annexions pour des soumissions. Le Louvre de demain fera du Musée d'Art Moderne, l'une de ses sections, mais le Musée d'Art Moderne transforme déjà le Louvre du siècle dernier en Musée Imaginaire du nôtre.

[339] Sans doute, éprouvons-nous l'action esthétique d'œuvres qui n'ont pas été créées, initialement et principalement, à des fins esthétiques. Mais que faisons-nous d'autre, depuis cinq cents ans? Initialement, les Vénus exhumées n'étaient-elles que des statues? Et les Saints des portails de Chartres? La métamorphose est, je le répète, la vie même de l'œuvre d'art dans le temps, l'un de ses caractères spécifiques. La contestation prête au Louvre, ou à la bourgeoisie, ou à d'autres, une domination de l'art qu'à notre époque, rien ne peut exercer plus profond pouvoir contestataire — et supprime le de la création, celui qu'elle exerce sur le passé. Si les tableaux de Saint-Soleil entrent au musée (la propriété privée des œuvres d'art devient passagère) ils le moditeront en y entrant. "Récupéré" par le Louvre, Van Gogh ne l'est pas par les Pompiers, ni par les Préraphaélites anglais,

ni par Raphaël. Il l'est pas Rembrandt? Il a toujours voulu l'être. Par le Musée Imaginaire dans sa totalité, depuis que l'empirisme de celui-ci exprime une problématique, non une esthétique. Il n'est pas l'illustration d'une théorie, notre époque est celle où il met en question toute théorie. La postérité, en 1975, c'est supporter l'épreuve de la métamorphose; ce que nous appelons encore l'art, c'est le jeu de la métamorphose et de la mort.

Par analogie et par contraste, Saint-Soleil interroge de façon pressante la naissance des arts religieux, et le nôtre. La sculpture romane a sans doute connu ce caractère d'offrande. Mais avec un Dieu, des dogmes, une Église; et derrière elie, la mosaïque et l'enluminure byzantines contre lesquelles elle s'est établie. Ici, seulement le surnaturel et la communauté.

L'étude des religions comparées, née du scientisme et du rationalisme, mit au premier plan les panthéons, et les faits tenus pour vrais par une religion, faux par la science: les miracles, par exemple. Cette perspective d'historiens laissait échapper la proie même de la recherche : que toute foi soit foi au mystère —[341] et le reste, croyances. Une explication rationnelle des Noces de Cana ne change rien à la Trinité. Or, le syncrétisme christiano-vaudou s'applique seulement à des identifications sans importance : celle du Créateur vaudou à Dieu, d'Ogoun-Ferraille, dieu de la Guerre, à Saint Georges ou à un autre. Mais la foi aux esprits du vaudou, se veut "expérimentale". Les possessions sont nombreuses. L'arme des missionnaires, lors de la campagne anti-superstitieuse, fut de tenir les *loa* pour des démons — comme les Espagnols l'avaient fait des dieux aztèques. Aujourd'hui, contre eux, les *loa* sont des anges. Églises catholique et protestante ne peuvent extirper le vaudou que si les *loa n'existent pas*. L'essentiel n'est pas dans les dogmes vaudou (lesquels?) ni même dans l'iconographie, sauf pour les peintres des sanctuaires; il est dans l'éventualité constante du dialogue avec le surnaturel, dans la relativité du réel, comparable à l'éventualité constante du miracle, dont témoigne Grégoire de Tours — car l'action éventuelle des la oriente l'art de façon capitale.

On peut apparenter l'opération créatrice d'André Pierre, qui peint des saints vaudou, à celle de peintres d'icônes ou de sculpteurs gothiques. Il connaît les attributs du Baron Samedi; et même ce personnage, au sens où un peintre médiéval connaissait son saint patron. Mais Hyppolite, Saint-Brice, les peintres de Saint-Soleil, ne connaissent pas le *loa* qu'ils peignent. Ils n'en peignent nullement le portrait, ils peignent un tableau qu'il inspire et qui lui est destiné, qu'il y figure ou non. Or, la population des esprits est aussi confuse que celle de l'enfer, si bien que la création du peintre s'exerce tout autrement que les opérations magiques chrétiennes, où le saint et le démon sont connus. Hyppolite n'est pas qu'un contre-Angelico. L'étude de ce surnaturel flottant, moins difficile en Haiti qu'en Afrique, serait extrêmement féconde : quant à la création des fétiches et des masques, nous avons beaucoup plus à apprendre d'un surnaturel aléatoire, que du surnaturel institué qui nous est devenu familier.

[342] Les *loa* trouvent donc quelquefois en se jouant, ce que l'art occidental, depuis quelques années, cherche avec fureur. Mais les peintres avides d'une nouvelle *fonction* de la peinture, comme lorsque la fresque allait succéder à la mosaïque et au vitrail, ou lorsque allait naître le tableau de chevalet; les peintres qui l'attendent de l'agressivité, de la peinture de consommation, du pop, des tours lumineuses; les sorciers fascinés par les mythes de l'aléatoire et du tableau qu'on brûle, ont pour foi commune cette fonction inconnue de la peinture l'espoir de voir finir *le rôle* de l'art moderne, car nul ne se bat avec la fonction que remplirent les Doubles égyptiens ou les mosaiques. Le tableau qu'on brûle est un mythe puissant mais provisoire: comme dans la littérature romantique, tout mythe de destruction, s'il se prolonge, devient un genre, entre l'aquarelle et la pyrogravure. Ces terreurs

hebdomadaires de l'An Mil expriment parodiquement un drame vrai : la plus puissante civilisation que le monde ait connue est la première à ignorer ses valeurs, et à choyer tels de ses instincts jusqu'au sarcasme et à l'infantilisme; mais les questions posés par l'arrière-monde, qui l'obsèdent et qu'elle feint de n'entendre qu'à demi, lui épargnent l'infantilisme au nom du Musée de l'Homme, élu comme l'ennemi du Louvre.

Il est vrai qu'en découvrant les statues sumériennes, les prébouddhiques du Japon, tant d'autres, nous les avons insérés dans le temps historique, alors qu'en découvrant les masques dogon, ceux de la Nouvelle-Bretagne ou des Eskimos, les fétiches du vaudou, nous rencontrons une brume de préhistoire. Mais le double temps demeure. Le fétiche appartient à son temps sans histoire et au nôtre, comme la Vierge noire appartient à notre temps et à son Moyen Age. Ce qui prophétise la fin des arts historiques se réclame du spontané, de l'impulsion, de l'enfance, de l'organique, de tout ce qui soumet la durée à l'instant. Les contre-arts semblent ignorer que même chez eux, l'intemporel absolu ne rejoint pas l'instant. Il n'y a pas une différence de degré, entre faire entrer la *Vénus de Lespugue* au musée, [343] la détruire, et livrer l'art à l'instant : il y a une mutation radicale. Et une telle mutation ne viendrait ni de l'instant ni des ateliers, même de ceux où les modes et l'agressivité sont reines, elle viendrait d'une autre Médine, d'une autre Bethléem. Croit-on qu'une civilisation capable de chasser le Musée Imaginaire : nouvelle religion, nouvelle conception du monde, ou seulement nouvelle société, ne balaierait que le Musée? Croit-on que «les Cosaques ou le Saint-Esprit» de Léon Bloy, mettraient en jeu la force atomique, pour ouvrir au Grand Palais l'exposition de l'Amicale des Agressifs, et ensevelir sous l'Arc de Triomphe le Tableau-Versatile inconnu? Le dernier grand dialogue ne s'engage pas entre des écoles, pas même "entre culture et contre-culture", entre des formes historiques et celles de l'arrière-monde auquel notre temps vient de dédier à Mexico et à Dakar deux de ses plus beaux musées; il s'engage entre la fin de notre art, et le début de l'art universel...

Mettre en cause le destin de l'art moderne, en supposant ses œuvres créées dans une civilisation dont le monde de figures n'aurait pas changé depuis le Moyen Age, n'est pas même imaginable. Et en prendre conscience, nous pousse à prendre enfin conscience de ce que nous savons tous : la relation entre l'homme et ses images n'a pas moins changé pendant notre siècle, qu'après l'invention de la photographie. Même avant celle de la télévision, les magazines prodiguaient les cortèges géants de l'île de Pâques et les phases de la plus délicate chirurgie du cœur, à l'homme assiégé par ces images que son père aurait eu tant de peine à réunir. Aujourd'hui, la crise de la peinture, la plongée de notre art dans l'aléatoire, l'approche de l'Extrême-Orient, la présence des arts sans histoire ou sans auteur, toutes les contestations, toutes les résurrections, vont rencontrer l'audio-visuel.