

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Entre a arte e a ação: cultura, museus e patrimônio nos discursos de André
Malraux**

por

Christine Ferreira Azzi

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas**

Entre a arte e a ação: cultura, museus e patrimônio nos discursos de André Malraux

por

Christine Ferreira Azzi

Aluna do curso de doutorado Letras Neolatinas
(Estudos Literários Neolatinos)

Tese de Doutorado submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Letras Neolatinas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ,
para a obtenção do título de Doutor em Letras
Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos)

Orientador: Prof. Doutor Marcelo Jacques de
Moraes

Rio de Janeiro
agosto de 2010

FERREIRA AZZI, Christine. Entre a arte e a ação: cultura, museus e patrimônio nos discursos de André Malraux.

Orientador: Prof.Dr. Marcelo Jacques de Moraes

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas (Estudos Literários Neolatinos).

Banca Examinadora:

Presidente, Professor Doutor Marcelo Jacques de Moraes - UFRJ

Professor Doutor Edson Rosa da Silva - UFRJ

Professor Doutor Mário de Souza Chagas Unirio/IBRAM

Professora Doutora Beatriz Resende - UFRJ

Professora Doutora Lia Calabre de Azevedo- FCRB

Rio de Janeiro

Examinada a tese em agosto de 2010

Ao Miguel,
que deseja ser palhaço quando crescer
mas me faz rir desde sempre

Agradecimentos

Ao Professor e Orientador Marcelo Jacques, pela relação de confiança, de apoio e de respeito iniciada no mestrado e desenvolvida ao longo desses sete anos de diálogo;

Aos Professores Edson Rosa da Silva e Mário de Souza Chagas, pelas cuidadosas observações, sugestões de leitura e por terem gentilmente aceitado participar das bancas de qualificação e de defesa;

Aos Professores Beatriz Resende, Lia Calabre, Marco Lucchesi e João Camillo Penna, por terem amavelmente aceitado participar da banca de defesa;

Ao Departamento de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ, à CAPES, ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e ao Museu da Inconfidência, por terem me proporcionado a oportunidade de desenvolver parte de minha pesquisa na *Université Paris VII – Denis Diderot*;

Às parceiras de trabalho no Museu da Inconfidência, Suely Perucci, Carmem Lemos, Rosa Basílio e Vanessa Moraes Ferreira, pelo apoio amigo e profissional;

Às amigas Bianca Monnerat, Patrícia Paula da Costa e Renata Azzi; à primeira, pela ajuda na tradução do *abstract*; a todas, por me fazerem acreditar no melhor de mim;

Aos meus pais, Cristina e Tadeu, por me ensinarem o que os livros não ensinam

Ao meu marido Rafael, por me ter feito acreditar em amor (à primeira vista)

Ao Miguel, por ser um filho incrível

À minha pequena grande avó Alice, pela ajuda incansável

Aos meus irmãos Dudu e Leo, pela implicate cumplicidade

Às famílias Duarte, Azzi e Domingues, pelo apoio de sempre

e por serem também minhas famílias

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;

Luís de Camões

Colecionar é um fenômeno primevo do estudo:
o estudante coleciona saber.

Walter Benjamin

Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não para

Cazuza

RESUMO

FERREIRA AZZI, Christine. Entre a arte e a ação: cultura, museus e patrimônio nos discursos de André Malraux. Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas – Estudos Literários Neolatinos.

Este trabalho tem como objetivo investigar as noções de cultura, museus e patrimônio presentes nos discursos de André Malraux proferidos ao longo de sua trajetória intelectual. Para tanto, faz-se necessário reconstruir o traçado histórico dos museus e do patrimônio no mundo ocidental, bem como da política cultural francesa. Além disso, as ideias malrucianas são trazidas para a atualidade, procurando criar um diálogo com pensadores contemporâneos, a fim de discutir a interação entre arte, cultura e sociedade. A partir de conceitos como museu imaginário e antidestino, procura-se também construir a relação entre o pensamento sobre museus e patrimônio nos discursos e as idéias sobre arte presentes em seus textos críticos, a fim de desenvolver a reflexão sobre a obra de arte como mediação entre o indivíduo e o mundo.

Palavras-chave: André Malraux, política cultural, cultura, museus, patrimônio

Rio de Janeiro
agosto de 2010

RÉSUMÉ

FERREIRA AZZI, Christine. Entre l'art et l'action: culture, musées et patrimoine dans les discours d'André Malraux. Résumé de la Thèse de Doctorat soumise au Programme de Post-Graduation en Lettres Néolatines de la Faculté de Lettes de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro afin d'obtenir le titre de Docteur en Lettres Néolatines – Études Littéraires.

Ce travail a pour but de rechercher les notions de culture, de musées et de patrimoine présentes dans les discours d'André Malraux réalisés pendant sa trajectoire intellectuelle. Pour le faire, il faut reconstruire la voie historique des musées et du patrimoine dans l'histoire occidentale, ainsi que de la politique culturelle française. En plus, les idées malruciennes sont pensées dans l'actualité, proposant un dialogue avec des théoriciens contemporains, afin de discuter l'interaction entre l'art, la culture et la société. A partir des concepts tels que musée imaginaire et antidestin, on cherche aussi à faire le rapport entre la pensée sur musées et patrimoine présente dans les discours et les idées sur l'art présentes dans ses textes critiques, afin de développer la réflexion sur l'oeuvre d'art en tant que médiation entre l'individu et le monde.

Mots-clés: André Malraux, politique culturelle, culture, musées, patrimoine

Rio de Janeiro

août 2010

ABSTRACT

FERREIRA AZZI, Christine. *Between art and action: culture, museums and cultural heritage in André Malraux's speeches*. Abstract of the thesis presented to the Post-Graduate Program in Neo-Latin Studies of the Federal University of Rio de Janeiro to obtain the degree of doctor in French Literature Studies.

The purpose of this work is to investigate the notions of culture, museums and cultural heritage presented in André Malraux's speeches, which have been realized in the course of his intellectual trajectory. Therefore it's necessary to reconstruct the historical plan of museums and cultural heritage, as well as the French cultural politics, in the western world. Besides that, the Malrucian ideas are brought to the present seeking for a dialogue with contemporary theoreticians and also to discuss the interaction between art, culture and society. Through concepts as imaginary museum and anti-destiny, it is also developed the relation between his ideas about museums and cultural heritage presented in the speeches and his conception of art presented in his critical work, in order to unfold the reflection about work of art as a mediation between individual and world.

Key-words: André Malraux, cultural politics, culture, museums, cultural heritage.

Rio de Janeiro

August 2010

SINOPSE

As noções de cultura, museus e patrimônio nos discursos de André Malraux. A trajetória dos museus e do patrimônio cultural na história ocidental. A formação da política cultural francesa. A atualidade das ideias malrucianas, em diálogo com pensadores contemporâneos. A interação entre arte, cultura e sociedade a partir da reflexão e de conceitos desenvolvidos por André Malraux. A obra de arte como mediação entre o indivíduo e o mundo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.12
CAPÍTULO 1. Sobre cultura, museus e patrimônio: construção de noções e de nações	p.23
1.1. Museu e patrimônio: conceitos e origens	p.23
1.2. O patrimônio histórico e cultural no Renascimento	p.28
1.3. A Revolução Francesa, o museu moderno e o patrimônio cultural	p.35
1.4. O modelo francês: a exceção cultural e os antecedentes da consolidação de uma política cultural nacional	p.43
1.5. <i>Memorabilia</i> : a cultura da memória na construção do patrimônio	p.51
1.6. André Malraux e o Ministério da Cultura	p.58
CAPÍTULO 2. O pensamento crítico sobre cultura, museus e patrimônio nos discursos de André Malraux	p.78
2.1. A crítica de arte e a arte como crítica	p.80
2.2. Malraux, o intelectual ambivalente	p.89
2.3. Arte e cultura como interrogação do mundo	p.101
2.4. A alteridade em questão: museus e patrimônio como formas de fraternidade	p.110
2.5. Arte e indústria cultural: a crise da imagem dialética	p.136
2.6. Cultura e democracia: as Casas de Cultura	p.154
2.7. Museus reais e imaginários: a metamorfose da arte	p.166
2.8. Malraux, o Prometeu revoltado: últimos discursos	p.190
CONCLUSÃO	p.198
BIBLIOGRAFIA	p.201
ANEXOS	
Anexo I. Cronograma das principais ações de A. Malraux no Ministério da Cultura	p.222
Anexo II. Estrutura do Ministério da Cultura em 1969	p.224
Anexo III. Discursos no Brasil: nações, patrimônio e fraternidade	p.225
Anexo IV. Malraux: imagens de arquivos	p.237
Anexo V. André Malraux: discursos reunidos	p.239

Introdução: Malraux, *réveille-toi!*

Por ocasião da comemoração do 50º aniversário do Ministério da Cultura na França¹, durante a qual tive a oportunidade de estar presente, uma série de debates sobre questões culturais da atualidade estava prevista, pondo em cena uma reflexão sobre as últimas décadas. A conferência de abertura proferida pelo Sr. Frédéric Mitterrand, atual ministro da pasta, teve início com ruidosa e inesperada interrupção: um grupo de servidores do Ministério ergueu bandeiras e duas grandes faixas, nas quais era possível ver a emblemática foto de Malraux nos anos 30, tirada por Gisele Freund, além da frase que causou forte impacto na audiência e nos conferencistas: “Malraux, réveille-toi!”, complementada por outra: “Ils veulent liquider notre Ministère de la Culture”. A frase era bradada e usada como bordão de um protesto motivado, dentre outras coisas, por cortes orçamentários do ministério. Ao tentar conter o grupo de manifestantes, que clamava o nome de Malraux, o Sr. Mitterrand repetia com firmeza: “Malraux está presente o tempo todo entre nós”, acenando que o pensamento malruciano seria, ainda, a memória ideológica da ação cultural do ministério. Resolvido o impasse, diante de um Ministro constrangido e uma platéia impassível – o intuito era conseguir uma reunião entre governo e manifestantes -, fica a impressão do incidente, que provoca reflexão: 50 anos depois da criação do ministério, sob críticas e elogios, Malraux é evocado por lados opostos e em confronto como símbolo de uma cultura de base ideológica, de uma política cultural audaciosa fundamentada em sua autenticidade e em sua visão sobre a arte como forma de se colocar no mundo. A foto da faixa impunhada ferozmente era a do Malraux combatente, com uniforme de aviador; mas as ações lembradas eram as do Malraux ministro. Épocas distintas, percepções que se cruzam. Com poucas imagens, os protestantes conseguiram mostrar um retrato inteiro e intenso do ministro escritor.

Para André Malraux, “la culture ne s’hérite pas, elle se conquiert”². Com esta afirmação, freqüente nos discursos proferidos durante sua trajetória intelectual e política³, pode-se notar a importância da cultura enquanto processo dinâmico e em constante transformação. Assim, o indivíduo produz e adquire cultura; porém, para ser sujeito de sua própria história, é preciso,

¹ Colloque *Culture, Politique et Politiques Culturelles: 50 ans du Ministère de la Culture, 1959 -2009*, realizado no Teatro Nacional do *Opéra Comique*, Paris, em outubro de 2009.

² MALRAUX, Discurso *Hommage à la Grèce* (1959). 1996:258.

³ Os discursos estudados neste trabalho foram retirados de diversas fontes. Optei por apresentar, como referência bibliográfica em notas de rodapé, a seguinte fórmula: “MALRAUX, título original do discurso, (data em que foi realizado), data da obra que o publicou, e página na qual a citação se localiza. Para não sobrecarregar o leitor com a repetição de informações quanto aos discursos, não indico o título da obra nas notas de rodapé. Os dados detalhados são encontrados na Bibliografia e no conjunto de discursos apresentado como anexo V da tese.

sobretudo, compreender a arte como meio de escapar à fatalidade da condição humana: “[L’art] c’est l’acte par lequel l’homme arrache quelque chose à la mort”⁴, afirma Malraux em seu discurso de homenagem à Grécia, em 1959. Temas por demais presentes e significativos em sua obra literária e crítica, a cultura e, por extensão, os museus e o patrimônio também são foco de sua reflexão nos discursos realizados ao longo de sua trajetória política.

Revolucionário, combatente, controverso, polêmico, inquieto; são estas algumas das características que estudiosos da obra de Malraux vêem associadas ao personagem que, contradições à parte, se mostra peculiar. Em sua vida, é difícil a delimitação de fronteiras entre as ações do artista, do homem político e do intelectual. Como avalia Edson Rosa da Silva, no prefácio da obra que reúne os discursos de Malraux no Brasil, no escritor, esses papéis são indissociáveis:

Ao dar prova do conhecimento da obra e da importância de André Malraux, faz “O Estado de São Paulo” uma justa homenagem ao escritor como representante da cultura e da grandeza da França, recusando-se a homenageá-lo apenas como homem de Estado e representante do governo francês. (...) A tripla imagem esboçada pelo jornal paulista – a de homem de Estado, a de escritor e a de personagem simbólico do nosso tempo - viu-se confirmar com a visita de André Malraux.⁵

É justamente essa dupla perspectiva na relação com a arte e a cultura que torna André Malraux um personagem muito peculiar. Silva, ao analisar a estrutura narrativa dos romances de Malraux, comenta a ampla dimensão crítica na qual se insere a obra malruciana, centralizada no conflito, ou na angústia, do homem em relação à passagem do tempo:

A análise que faz Lucien Goldman da estrutura dos romances de André Malraux, em busca de uma homologia com as estruturas políticas, sociais e econômicas da época, ressalta o valor de uma obra literária que sempre procurou (...) compreender e fazer compreender os conflitos do homem diante das ameaças do tempo.⁶

Mais adiante, ele indica que a reflexão de Malraux pode ser traduzida, essencialmente, na seguinte interrogação: “Desde os primeiros escritos, a obra de Malraux procura a resposta para uma pergunta torturante: quem é o homem?”⁷. Diante dessa questão, o escritor compreende sua complexidade e não se preocupa em definir uma resposta. Sua atenção se dedica a pensar a relação do homem com seu destino e as tentativas possíveis de superá-lo. É neste sentido que a arte se insere como mediação entre o efêmero e o eterno, procurando consolidar, dessa forma, o desenvolvimento crítico do sujeito. No texto malruciano, a arte, em

⁴ MALRAUX, Discurso *Pour sauver les monuments de Haute-Égypte* (1960). 1996:266.

⁵ ROSA DA SILVA [org.], *Malraux, Discours au Brésil - Palavras no Brasil*. 1998:15.

⁶ ROSA DA SILVA, *As (Não-) Fronteiras Espaço-Temporais em L’Espoir de André Malraux*, 1978:13.

⁷ ROSA DA SILVA, 1978:15.

sua dimensão crítica, se utiliza de espaços e instrumentos que constroem possibilidades de percepção. Assim, monumentos e museus configuram lugares de produção de um pensamento crítico, nos quais a amplitude do olhar potencializada pela imagem se expressa dialeticamente numa dupla perspectiva de mediação: o homem diante de seu tempo individual e em face do tempo que compõe a narrativa da humanidade. Museu e patrimônio como espaços críticos do passado e da ameaça do tempo, numa concepção mais ampla.

Malraux, além de criar uma expressiva obra literária na qual problematiza a relação entre arte, cultura e humanidade, estendeu sua posição crítica a outros domínios, notadamente nos papéis de defensor de causas anticolonialistas, de combatente na resistência francesa e, ainda, de Ministro da Cultura, amplamente criticado no governo De Gaulle.

Pode-se afirmar que, oficialmente, seu trabalho na política tem início em 1958 quando é nomeado Ministro do Conselho (*Ministre du Conseil*) pelo General Charles De Gaulle, cargo que ocupa por breve período. Em seguida, no ano de 1959, André Malraux torna-se Ministro da Cultura (*Ministre des Affaires Culturelles*), com a criação do até então inexistente Ministério da Cultura (*Ministère des Affaires Culturelles*)⁸.

Até a saída do posto em 1969, com o desgaste do poder *gaullista*, as ideias que nortearam sua política foram pautadas em conceitos que há muito faziam parte de seu trabalho intelectual. Democratização, difusão e descentralização: para o homem que sempre buscara somar a luta e o combate ao pensamento, estava ali a oportunidade de pôr em ação suas reflexões sobre a importância do patrimônio, dos museus e da difusão da cultura. Em seu papel de intelectual e homem político, deixou um significativo número de discursos como registro de suas funções e de suas ideias, como afirma o pesquisador François de Saint-Chéron:

Malraux ministro foi também um orador. Atenas e Brasília, Fort Lamy, Dakar e Brazzaville ouviram sua lendária voz. Em Paris, foi ele quem realizou a oração fúnebre de Braque em frente à colunata de Perrault, bem como a de Le Corbusier na *Cour Carré* do Louvre e a de Jean Moulin em frente ao Panteão.⁹

A fala de Malraux mostra-se um espaço expressivo para investigação do posicionamento ideológico e do pensamento crítico em relação a assuntos que lhe são caros enquanto

⁸ Optei por traduzir livremente as expressões *Ministre des Affaires Culturelles* e *Ministère des Affaires Culturelles*, embora em uma leitura literal os termos originais apresentem outro significado. Ao longo da tese, utilizarei as expressões em português; porém, a discussão sobre os termos se apresentará quando se mostrar pertinente.

⁹ SAINT-CHÉRON, *André Malraux*. 1996:89. Tradução minha do original “Malraux ministre fut aussi un orateur. Athènes et Brasilia, Fort Lamy, Dakar et Brazzaville ont retenti de sa voix légendaire. A Paris, c'est lui qui prononça l'oraison funèbre de Braque devant la colonnade de Perrault, celle de Le Corbusier dans la Cour carrée du Louvre, celle de Jean Moulin devant le Panthéon». A tradução das passagens extraídas de edições francesas é de minha responsabilidade. As citações de autoria de Malraux foram mantidas no original da edição consultada, tanto em francês quanto em português.

intelectual. Inquieto e eloqüente, deixou como legado amplo conjunto de discursos, proferido em contextos diversos, tanto em sua posição de homem crítico, como em seu papel de representante do governo. As situações nas quais o escritor se pronunciou sempre tiveram expressão política e ideológica, compreendendo nesse sentido a política como debate de ideias, e a palavra o meio de comunicação, de influência e de persuasão. Seja na defesa da Indochina e da causa anticolonialista, seja em sua posição de Ministro ou na explanação sobre o orçamento do Ministério, sua palavra é o veículo dos princípios e dos valores que nortearam seu pensamento crítico, ainda que esse pensamento apresente, por vezes, determinadas arestas e contradições.

Os manuscritos de alguns de seus discursos pesquisados para esse estudo¹⁰ atestam não apenas o valor de sua palavra, mas também o cuidado minucioso do ex-ministro em relação às suas falas públicas, derradeiros registros de seu pensamento: passagens eram escritas e reescritas, marcadas com círculos vermelhos para serem realçadas, ou com um grande X, para serem suprimidas. O mesmo discurso, escrito a mão, invariavelmente tinha sua versão datilografada, com correções manuscritas e passagens recortadas e coladas em cima de outras, a fim de reorganizar o texto. Ao final, o mesmo discurso continha diversas versões, acompanhadas às vezes de pequenos bilhetes de Malraux: manuscritas, datilografadas, corrigidas incansavelmente, até a versão final e oficial. Em todos os discursos observa-se a mão, o olhar e a atenção de Malraux sobre cada detalhe daquilo que seria não apenas mais um discurso político, mas uma forma – a sua forma – de se conectar e de fascinar o público. Émile Biasini, antigo colaborador do ex-ministro, confirma em seu livro a intrigante fascinação que Malraux exercia por meio da oratória, seja em falas públicas ou privadas, a ponto de Biasini se referir sempre ao “discurso” de Malraux, mesmo quando se tratava de simples conversação entre amigos:

Naturalmente diferente do escritor, o André Malraux oral era à sua maneira um fenômeno, a ponto de eu me perguntar se a oralidade não foi mais importante na sua vida do que a escrita, quer se tratasse de um discurso ou, mais freqüentemente, de uma conversa. Ele consolidou sua vida a partir da fala, percebendo desde muito jovem o poder de sedução que ela lhe fornecia (...). Assim era seu discurso – não ousou dizer conversa –, perpétua digressão que misturava presente, passado, vida, obra, atualidade, parábolas, a ponto de o fio do ouvinte se perder.¹¹

¹⁰ Os manuscritos de seus discursos se encontram em Paris, na Bibliothèque Jacques Doucet, *Fonds Malraux*, e em Fontainebleau, no Centre des Archives Nationales.

¹¹ BIASINI, *Sur Malraux: celui qui aimait les chats*. 1999:148. Tradução minha do original: Naturellement différent de l'écrivain, l'André Malraux oral était à sa manière un phénomène, au point que j'en suis à me demander si l'oralité n'a pas été plus importante dans sa vie que l'écriture, qu'il s'agisse de discours ou plus couramment de conversations. Il a engagé sa vie sur la parole, mesurant très jeune le pouvoir qu'elle lui donnait

O ouvinte, ainda que pudesse se perder na torrente de informações contidas na fala de Malraux, nas inúmeras referências e citações presentes tanto em um bate-papo durante o almoço, quanto em um discurso na Assembléia Nacional, se tornava cúmplice desse orador. Malraux, graças ao talento natural pela arte da oratória, sabia exercer como poucos um domínio sobre o público, para que este se tornasse então cúmplice de seu pensamento:

A fascinação exercida pela fala de Malraux era real também nos discursos oficiais ou públicos, que se situam entre os derradeiros exemplos de declamação oratória. Não se fala mais assim hoje em dia, e aquele que se arriscasse a fazê-lo pareceria ridículo. Mas o discurso de Malraux, ao menos em certas condições, produzia efeito sobre a audiência.¹²

Michaël de Saint-Chéron¹³ defende inclusive a ideia de que os textos escritos dos discursos de Malraux não devem nunca ser lidos em voz baixa, pois dessa forma o leitor desavisado não tem a verdadeira dimensão do fascínio e do encantamento que são capazes de despertar no desavisado leitor. De colaboradores próximos, como Émile Biasini e André Holleaux, até estudiosos de sua obra que tiveram a oportunidade de testemunhar sua oratória, como Janine Mossuz-Lavau e Michaël de Saint-Chéron, todos são unânimes em afirmar que as palavras proferidas forneciam a Malraux uma aura de encantamento, e pareciam provocar nos ouvintes não apenas uma atenção absoluta, mesmo naqueles menos afeitos aos temas abordados, mas sobretudo uma imediata conexão com o mundo da arte e da cultura, levando-os a alguns minutos sentimentos de comunhão, fraternidade e coragem.

Em 1996, suas cinzas são transferidas ao Panteão de Paris, local no qual são enterradas as personalidades notáveis da França, com discurso do então Presidente Jacques Chirac. Convém observar que Malraux antecipou na obra crítica *Le musée imaginaire* - publicada originariamente em 1947 e inserida no volume *Les voix du silence* em 1951 - a discussão sobre a interação entre arte e tecnologia, que ressurgiria com força no final do século XX. A reflexão é retomada em seus discursos, sobretudo no que se refere ao impacto dos meios de reprodução na relação entre público e obra de arte:

L'héritage culturel des arts plastiques est impérieusement lié à sa faculté de reproduction. Soulginaï-je, comme l'a fait W. Benjamin, la transformation de nature de l'émotion

de séduire. (...) Tel était son discours – je n'ose dire conversation –, perpétuelle digression mêlant présent, passé, vie, œuvre, actualité, paraboles, au point que le fil, à l'écouter, se perdait.

¹² BIASINI, 1999:156. Tradução minha do original: «La fascination exercée par la parole de Malraux était réelle aussi dans les discours officiels ou publics, qui se situent parmi les derniers exemples de la déclamation oratoire. On ne parle plus aujourd'hui et celui qui s'y risquerait paraîtrait ridicule. Mais le discours de Malraux, dans certaines conditions du moins, faisait effet sur l'auditoire».

¹³ SAINT-CHÉRON, *Malraux, le ministre de la fraternité culturelle*. 2009:78.

artistique lorsqu'elle va de la contemplation de l'objet unique à l'abandon distrait ou violent devant un spectacle indéfiniment renouvelable?¹⁴

Segundo Malraux, a cultura é o fundamento da relação entre o homem e o universo; patrimônio e criação artística compõem essa interação, apontando simultaneamente em duas direções: o primeiro, para o passado; a segunda, para o futuro. Dessa forma, patrimônio e criação se unem, interrogados sempre pelo olhar do presente.

Assim, a obra de André Malraux, além de problematizar a interação entre museu real e museu imaginário, suscita mais questionamentos do que respostas sobre a relação entre a cultura e o homem. Essa problematização remete, sobretudo, à interação entre arte, sociedade e memória. Para ele, a biblioteca e o museu supõem uma construção narrativa ao apresentarem, através de objetos, de sentidos e de ideias, um percurso simbólico feito de histórias e de memórias. Essa narratividade sempre se renova, e serve como pressuposto para o museu imaginário. Se o olhar se faz do presente, estudar Malraux é ter esse presente sempre (re)atualizado, em metamorfoses que acompanham a trajetória do indivíduo e da sociedade; porque, afinal, “La force convaincante d'une oeuvre n'est nullement dans sa totalité, elle est dans la différence entre elle et les oeuvres qui l'ont précédée”¹⁵.

A criação de uma política cultural na França tem lugar com o Ministério da Cultura, em 1959. Sua ideologia se apóia em duas ações centrais: democratização e descentralização da cultura. Desse modo, a criação das Casas de Cultura (*Maisons de la culture*) por todo o país se torna o grande projeto da política malruciana, norteada pelo princípio da democratização do acesso às obras de arte da humanidade. Segundo alguns de seus críticos, a ênfase na difusão da cultura deixou de lado aspectos que dizem respeito ao processo de criação artística, isto é, às práticas educativas relacionadas às belas-artes.

Nos discursos proferidos ao longo de seu caminho intelectual e político são apresentados conceitos fundamentais para a compreensão do pensamento crítico de Malraux, tais como: museu imaginário, antidesestino, vontade humana, difusão, formas inventadas, metamorfose da obra de arte, fraternidade e democratização, assim como a função da arte e da cultura. A partir das ideias presentes em sua fala são também encontradas questões que nortearão o desenvolvimento do presente estudo, tais como: a relevância do pensamento malruciano no âmbito da atualidade, sobretudo no que diz respeito à interação entre arte, museus e indústria

¹⁴ MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936). 1996:136.

¹⁵ MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936). 1996:133.

cultural; a análise do impacto da política cultural inaugurada por Malraux em 1959; e a interlocução entre as ideias presentes nos discursos e na obra crítica, pondo em cena conceitos caros a sua trajetória intelectual. Dessa forma, essa pesquisa se propõe a problematizar as noções de cultura, museus e patrimônio presentes nos discursos proferidos por Malraux, a fim de interrogar até que ponto elas podem ser pensadas no âmbito da atualidade. Para isto, serão apresentadas e discutidas as ideias de autores que se dedicaram ao tema, tais como Walter Benjamin e a questão da reprodutibilidade técnica; Pierre Nora e sua concepção de lugares de memória; Theodor Adorno e a indústria cultural; Georges Didi-Huberman e a reflexão sobre olhar e imagens dialéticas, a partir das ideias de Benjamin; Andreas Huyssen e sua leitura sobre o culto da memória; Michel Deguy e a noção de cultural; George Yúdice e sua reflexão sobre os usos da cultura na atualidade; entre outros que se mostrarem pertinentes.

E, à guisa de complementação, deve-se observar que, em 1959, André Malraux fez sua primeira visita oficial ao Brasil. Celebrado como Chefe de Estado, Malraux é recebido no dia 24 de agosto, conforme reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, em 22 de agosto de 1959: “Se jamais houve escritor que encarnasse sua própria época e da maneira mais exemplar, é ele André Malraux. Por isso mesmo, estamos longe de poder defini-lo e escapar ao fascínio da sua obra e ao prestígio de sua biografia”¹⁶. A relação entre Malraux e Brasil, ainda que limitada a esta única visita, rendeu a publicação bilíngüe dos discursos realizados no país, e é abordada de maneira mais precisa no anexo III desta tese.

Do conjunto de discursos de André Malraux, foram selecionados para compor o corpus desse trabalho aqueles proferidos no período de 1935 a 1975, configurando um total de trinta e uma falas que abrangem quarenta anos de vida intelectual e política. As falas se dividem cronologicamente em três grupos: quatro discursos pré-ministeriais (1935-1952), isto é, realizados antes de Malraux se tornar Ministro da Cultura; vinte e quatro discursos ministeriais (1959-1968), nos quais se incluem dois discursos sobre a dotação orçamentária do Ministério da Cultura (1959-1968), e dois relativos a projetos de lei; e, por fim, três discursos após sua saída do Ministério (1973-1975). Tais informações podem ser observadas no quadro a seguir:

¹⁶ ROSA DA SILVA [org.] 1998:15.

1) Réponse au 64	4 de novembro, 1935
2) Sur l'héritage culturel	21 de junho, 1936
3) L'homme et la culture	4 de novembro, 1946
4) Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous?	30 de maio, 1952
5) Discours à Ouagla	1 de maio, 1959
6) Allocution prononcée au Festival de Cannes	15 de maio, 1959
7) Hommage à la Grèce	28 de maio, 1959
8) Discurso proferido em Brasília: em resposta à saudação do Presidente Juscelino Kubitschek	25 de agosto, 1959
9) Discurso proferido na Universidade de São Paulo	26 de agosto, 1959
10) Discurso proferido no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro	28 de agosto, 1959
11) Présentation du budget des affaires culturelles	17 de novembro, 1959
12) Pour sauver les monuments de Haute-Égypte	8 de março, 1960
13) Intervention lors de l'inauguration de la maison de la culture du Havre	24 de junho, 1961
14) Présentation du budget des affaires culturelles	26 de outubro, 1961
15) Présentation du projet de loi de programme relatif à la restauration des grands monuments historiques	14 de dezembro, 1961
16) Discours prononcé à la Maison Blanche	11 de maio, 1962
17) Allocution prononcée à New York	15 de maio, 1962
18) Présentation du projet de loi complétant la législation sur la protection du patrimoine historique et esthétique de la France et tendant à faciliter la restauration	23 de julho, 1962
19) Discours prononcé à Washington à l'occasion du prêt de la Joconde	9 de janeiro, 1963
20) Discours prononcé en Finlande au dîner offert par Monsieur Ahti Karjalainem, Premier Ministre	16 de setembro, 1963
21) Conférence à l'Université de Montréal	15 de outubro, 1963
22) Discours au Palais Bourbon	9 de novembro, 1963
23) Discours d'installation de la Commission nationale de l'Inventaire	14 de abril, 1964
24) Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens	19 de março, 1966
25) Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres	30 de março, 1966

26) Discours prononcé par André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle Maison Française d'Oxford	18 de novembro, 1967
27) Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble	13 de fevereiro, 1968
28) Discours prononcé à l'occasion de l'Assemblée Générale de l'Association Internationale des Parlementaires de langue française	28 de setembro, 1968
29) Discours Fondation Maeght – Exposition André Malraux et le Musée Imaginaire	1973
30) Discours en Inde - Prix Nehru	novembro, 1974
31) Discours prononcé à Chartres pour les femmes rescapées de la déportation, réunies pour célébrer le trentième anniversaire de la libération des camps	10 de maio, 1975

O critério utilizado para o recorte se baseou na presença, mais ou menos expressiva, de reflexões e de observações sobre museus, cultura e patrimônio em cada discurso. Já a escolha do repertório de falas sobre a dotação orçamentária do Ministério se explica pelo fato de que, apesar de configurar textos repletos de dados técnicos e quantitativos, também apresenta elementos possíveis de investigação sobre o pensamento e a ação de Malraux enquanto Ministro.

Cabe lembrar que os discursos serão postos em constante diálogo com sua obra crítica, a fim de aprofundar a reflexão sobre arte e sociedade, eixo central de toda sua obra, seja ficcional, crítica ou política. As falas serão contextualizadas, e procuraremos compreender de que forma sua concepção de arte conduziu sua ação política, tendo por base o estudo crítico de autores que se ocuparam em discutir sua ação enquanto ministro.

O primeiro capítulo será dedicado à abordagem conceitual e histórica das noções que estarão presentes ao longo desse estudo. Num primeiro momento, serão discutidas as concepções de museu e de patrimônio cultural a partir de uma perspectiva histórica, desde suas origens colecionistas até a atualidade. Em seguida, problematizaremos a cultura como pressuposto da formação de uma memória coletiva. Permeando toda a discussão conceitual que se constrói nesse primeiro capítulo, será ressaltada a conexão entre o processo museal e a formação das identidades nacionais. Importante observar que, no que se refere ao termo cultura, busca-se dar lugar tão somente ao debate acerca da interação entre cultura, memória e sociedade, na medida

em que, para esse trabalho, interessa a compreensão de cultura em seu sentido mais amplo, isto é, enquanto espaço para construção da memória e da herança, e não a partir de uma discussão conceitual sobre o termo. O capítulo contempla, ainda, a apresentação do papel da França na consolidação de uma política pública cultural, bem como o papel da Unesco nesse processo; e a ação de André Malraux à frente do Ministério da Cultura.

O segundo capítulo será centralizado no conjunto de discursos. Num primeiro momento, discutiremos a arte em sua dimensão crítica e sua significância na formação de um pensamento crítico, concepção que permeia o trabalho reflexivo de Malraux em torno da questão do patrimônio, da cultura e dos museus. Em seguida, será colocado o papel de Malraux como intelectual, pontuando a importância e o significado de ser intelectual na história cultural francesa. Então, ao abordar o conjunto de falas malrucianas, serão também destacados fragmentos de seus textos críticos, que se somam ao repertório dos vinte e dois discursos a serem estudados. As falas serão aproximadas pelo tema abordado em seu conteúdo, tais como a função da cultura e da arte, a difusão cultural, o patrimônio e os museus como espaços simbólicos. O objetivo é colocar as ideias de André Malraux na ordem da atualidade, fomentando os diálogos possíveis no que se refere a questões ainda presentes, tais como a interação entre arte, indústria cultural e sociedade; e, ainda, a metamorfose do museu na era da informação. Haverá também o diálogo com intelectuais que tiveram um papel expressivo na reflexão cultural, problematizando o papel da cultura ou mesmo do Estado na preservação de bens culturais.

Devo comentar também que procurei, nesse estudo, dar lugar a vozes de lugares diferentes sobre a obra e a personalidade de Malraux, fazendo uso tanto de textos críticos cuja análise dava ênfase ao seu trabalho ministerial; quanto de textos construídos por seus colaboradores mais próximos, como André Holleaux e Émile Biasini, ambos diretamente saídos de seu gabinete. As múltiplas narrativas de fora e de dentro da história - inclusive do próprio Malraux que, embora não faça menção alguma aos tempos vividos no ministério em sua obra autoficcional, curiosamente o faz na obra *La tête d'Obsidienne* (1974) – me permitem a tentativa de delinear o homem por detrás da ação desenvolvida ao longo do decênio 1959-1969.

E, à guisa de complementação, seguem cinco anexos: o primeiro apresenta em tópicos as principais ações de Malraux no Ministério; o segundo reproduz um organograma da estrutura do Ministério como foi deixada por Malraux, em 1969. O terceiro contempla uma breve reflexão sobre os discursos de Malraux no Brasil; o quarto é a reunião de algumas imagens de Malraux, e de sua documentação, encontradas nos arquivos pesquisados, que procuram

traduzir, ao menos um pouco, a pesquisa por detrás da tese. E, por fim, o quinto anexo, em volume separado para melhor manuseio e consulta, se caracteriza pelo conjunto organizado dos discursos utilizados nesse trabalho.

Em um ensaio dedicado à *Psychologie de l'Art*, Maurice Blanchot afirma que o pensamento de Malraux, nos textos, «se iluminava com um tom que não era puramente intelectual»¹⁷. À luz do comentário de Blanchot, observo que, apesar de este trabalho ser essencialmente acadêmico, seu tom também não é puramente intelectual, ainda que procure adotar um olhar científico; porém, assumo a dificuldade de falar sobre Malraux sem cair no lirismo que, invariavelmente, seus escritos conquistam do leitor.

E, se Malraux era um mistério até para seus próximos, ao mesmo tempo público e privado, apaixonante e decepcionante, combatente e incoerente, traz em si tantas e amplas dicotomias, só nos resta adotar um de seus mais caros conceitos para melhor compreendê-lo: diante do (nosso) olhar, Malraux é um ser em constante metamorfose.

¹⁷ Do original «s'éclairer d'une lumière qui n'est pas purement intellectuelle», BLANCHOT, Maurice Apud SAINT-CHÉRON, François. *Malraux critique d'art* (2001). Tradução minha do fragmento destacado.

Capítulo 1. Sobre cultura, museus e patrimônio: construção de noções e de nações

1.1. Museus e patrimônio: conceitos e origens

Fazer uma história dos museus é investigar a história do patrimônio e, antes de tudo, da prática do colecionismo, que move o ser humano desde a Antigüidade clássica. Na história da humanidade, tal prática se inscreve de maneira tanto positiva quanto negativa¹⁸ tendo, às vezes, fins mais políticos do que culturais. O historiador Krzysztof Pomian define coleção como:

(...) qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.¹⁹

Importante ressaltar que, para o autor, entende-se por olhar do público qualquer tipo de olhar, o que inclui nesse grupo as coleções particulares, além das exposições e dos museus públicos e privados. Porém, o autor reconhece que sua definição é limitada e meramente descritiva, pois exclui, por exemplo, os objetos não expostos ao olhar, tais como tesouros escondidos.

A historiadora Françoise Choay, em sua obra *A alegoria do patrimônio*, explica a noção do termo monumento, de demasiada importância para a compreensão do conceito de patrimônio e da prática de conservação que lhe é associada. Segundo a autora, a concepção do termo monumento relaciona-o sobretudo ao afetivo :

Em primeiro lugar, o que se deve entender por monumento? O sentido original do termo é o do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (“advertir”, “lembrar”), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. (...) A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar.²⁰

E, logo adiante, a autora completa: “O monumento assegura, acalma, tranqüiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos”²¹. Nesse sentido, o monumento se apresenta como uma interseção

¹⁸ Para maiores informações sobre colecionismo, a obra *Ter e manter*, de Philipp Blom (Editora Record, 2003) é uma boa referência.

¹⁹ POMIAN, Verbete *Coleção*, In *Enciclopédia Einaudi*. 1984: 51.

²⁰ CHOAY, *A alegoria do patrimônio*. 2006:17-18.

²¹ CHOAY, 2006:18.

entre a memória individual e a memória coletiva. No texto *Mémoire, temps, histoire* (1996), Etienne Akamatsu observa que a função da memória individual é nos restituir o passado, pôr à disposição lembranças que vivemos, e produzir sensações extraordinárias, como a *madeleine* de Proust. No entanto, ele ressalta que a memória coloca também uma ambigüidade, pois vive entre dois pólos: a vontade e a recusa, a verdade e a ilusão, na medida em que²². Já a memória coletiva possui uma vocação social, política ou mesmo religiosa, que se destina a estabelecer uma relação entre a comunidade e o tempo, construindo um vínculo do homem, como indivíduo, com um passado imemorial e comum a todos²³. Dessa forma, os monumentos e, de forma mais ampla, o que se compreende como patrimônio cultural são elementos de mediação entre o homem, a memória individual e a memória coletiva.

Choay distingue ainda as noções de monumento e de monumento histórico²⁴: o monumento tem função antropológica, no sentido de ser criado como um testemunho de evento ou personagem da história. Sua função memorial se mostra a serviço da humanidade, a fim de não deixá-la esquecer o fato que merece ser escrito na história. Com o advento da escrita e da fotografia, e a substituição progressiva do ideal da memória pelo ideal da beleza, são criadas formas técnicas de registro. O conceito de monumento se transforma, na medida em que ele, em sua função memorial, deixa de ser o principal meio de registro. Enquanto o monumento é criado já com fins memoriais, o monumento histórico é constituído como tal pelo posterior olhar dos historiadores, que o converte então em testemunho do passado. Assim, toda obra do passado pode ser convertida em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial; e essa noção é importante para a constituição do museu moderno. A autora assinala ainda que a elaboração do conceito de monumento histórico data de 1790, em decorrência da Revolução Francesa, como veremos mais à frente.

Sobre a substituição da função memorial do monumento pelo ideal da beleza, a historiadora comenta:

A progressiva extinção da função memorial do monumento tem muitas causas. (...) A primeira refere-se à importância crescente atribuída ao conceito de arte nas sociedades ocidentais, a partir do Renascimento. A princípio, os monumentos, destinados a avivar nos homens a memória de Deus ou de sua condição de criaturas, exigiam daqueles que os construía o trabalho mais perfeito e mais bem realizado, eventualmente a profusão das luzes e o ornamento da riqueza. (...) A segunda causa reside no desenvolvimento, aperfeiçoamento e difusão das memórias artificiais.²⁵

²² AKAMATSU, *Mémoire, temps, histoire*. 1996:05.

²³ AKAMATSU, 1996:08.

²⁴ CHOAY, 2006:25.

²⁵ CHOAY, 2006:20.

Assim, o ideal renascentista que associava o belo ao sagrado, o advento da imprensa e a conseqüente difusão da escrita, assim como, posteriormente, o surgimento da fotografia, são fatos que determinam as formas de memórias artificiais, representadas pelas novas técnicas de registro que se tornam parte da discussão sobre a soberania da imagem e à história da arte dos museus.

Porém, bem antes da Revolução Francesa, que mudou, dentre outras coisas, a concepção de monumento e de instituições a serviço da memória, a origem da noção de museu está presente na criação de coleções e templos. Tanto Françoise Choay quanto a historiadora Marlene Suano, em seu estudo sobre a origem dos museus, datam do século III a.C. a coleção antiga de obras de arte que antecipa o museu. O termo museu deriva de *Museion*, o Templo das Musas na Grécia Antiga. Mistura de templo e de instituição de pesquisa, o *Museion* era o “local privilegiado onde a mente repousava e onde o pensamento profundo e criativo, liberto dos problemas e aflições cotidianos, poderia se dedicar às artes e às ciências”²⁶.

De acordo com Suano²⁷, no século seguinte, a exuberância econômica da dinastia dos Ptolomeus permitiu a formação do grande *museion* de Alexandria, cujo principal objetivo era o acúmulo de saber enciclopédico. Buscava-se, então, estudar todo o saber existente relativo a diversas esferas da história da humanidade, tais como as ciências, a religião, as artes, a mitologia, a filosofia, entre outros. Para Roland Schaer, no texto *L'invention des musées* (2007), a origem do museu está relacionada essencialmente ao Museu de Alexandria, que ele chega a chamar de “mito”. O pesquisador comenta que não há nenhuma documentação que indique quais foram os membros do Museu, mas que segundo o primeiro testemunho direto sobre o tema o define como uma comunidade de sábios (*savants*) e eruditos sustentada pelo mecenato real, o que significa que eram pessoas liberadas de qualquer preocupação prática para se dedicarem exclusivamente aos estudos²⁸. Ele acrescenta que, em Alexandria, a filosofia, compreendida aqui como a busca pelo conhecimento, estava presente não apenas na discussão em praça pública mas também em estudos de textos e na observação da natureza²⁹.

No entanto, se a formação de coleções é tão antiga quanto o próprio homem, os romanos foram os grandes colecionadores da Antiguidade, armazenando em Roma objetos trazidos de guerras e povos conquistados no Oriente, na Britânia e no norte da África. Por ter se transformado em demonstração de riqueza e sofisticação, sobretudo quanto aos objetos de arte que se referissem à cultura grega, o colecionismo se transformou em prática de

²⁶ SUANO, *O que é museu*. 1986: 10.

²⁷ SUANO, 1986:11.

²⁸ SCHAER, *L'invention des musées*. 2007:12.

²⁹ SCHAER, 2007:12.

competição e rivalidade entre os romanos mais ricos. Além disso, as coleções romanas também possuíam fins políticos, ao exibir o poder e os bens dos inimigos vencidos por Roma³⁰. Assim, o colecionismo adquiria, além de caráter cultural e estético, o da distinção social e política, ao demonstrar a diferença entre aqueles que possuíam e os que não possuíam bens considerados de valor econômico (jóias, metais preciosos, vestimentas) ou cultural (obras de arte, sobretudo pintura e escultura).

Na Idade Média, o cristianismo se mostrava como grande influência na sociedade e na política. Ao preconizar o despojamento pessoal e o desprendimento dos bens materiais, a Igreja católica se torna a grande receptora de doações, formando a partir daí verdadeiros tesouros que eram utilizados para fortalecer alianças políticas e financiar guerras contra os inimigos do Estado Papal. Para armazenar tamanhas relíquias, foi criado o *studiolo*, um espaço concebido especialmente para guardar e apreciar tais tesouros. Em sua obra sobre a história do colecionismo, Philipp Blom comenta:

Durante a Idade Média, príncipes da Igreja e governantes seculares acumularam tesouros de relíquias, vasos de luxo, jóias e objetos como chifres de unicórnio (narval) ou outras criaturas lendárias. Desses tesouros, surgiu uma forma mais privada de apreciação, o *studiolo*, um estúdio especialmente construído para abrigar objetos antigos, pedras preciosas e esculturas, popular na Itália entre homens de recursos e conhecimentos, a partir do século XIV. Oliviero Forza, em Treviso, foi dono do primeiro *studiolo* de que há registro, em 1335. Colecionar obras de arte e objetos esculpidos em pedras e metais preciosos tornou-se passatempo de príncipes, diversão que às vezes beirava a paixão avassaladora.³¹

Se a noção de museu remete, desde suas origens, à história do colecionismo, o termo patrimônio tem sua raiz no universo jurídico, pois deriva do latim *patrimonium*, significando o que se recebe de uma família, sendo *pater* compreendido mais no sentido social do que biológico do termo. De acordo com Frédéric Barbier, no ensaio *Patrimoine, production, reproduction*³², o termo era usado na Idade Média, seja diretamente em latim ou, a partir do século XII, em latim vulgar, sempre remetendo a bens materiais. Segundo o historiador, a articulação entre o termo e a construção do direito romano explica porque não há o equivalente exato de patrimônio em línguas não latinas:

A articulação entre o conceito de patrimônio e a construção do direito romano explica o porquê de não se encontrar o equivalente direto de “patrimônio” nas línguas não latinas; como, por exemplo, no alemão – enquanto que no espanhol e no italiano não há problema algum quanto a isso.³³

³⁰ SUANO, 1986:13.

³¹ BLOM, *Ter e manter*. 2003:33.

³² BARBIER, *Patrimoine, production, reproduction*. In *Bulletin des Bibliothèques de France*. 2004:11.

³³ BARBIER, 2004:12.

Barbier observa que, em alemão, o termo patrimônio artístico deriva da raiz *denken*, que significa “pensar”, e gera também o composto *denkmal*, cujo significado é “monumento”. Ambas as noções remetem à origem do termo monumento em latim, *monere*, cuja tradução é “fazer pensar”. Assim, percebe-se que os conceitos de patrimônio e de monumento se conectam e evocam, em sua essência, algo que ligue o objetivo ao subjetivo, isto é, um objeto a uma ideia, tal qual um símbolo.

A ideia de patrimônio como símbolo também encontra respaldo em sua trajetória, na medida em que a leitura histórica o caracteriza como símbolo de memória, símbolo de uma nação. Michel Melot, no texto *Qu'est-ce qu'un objet patrimonial?*, dá lugar à discussão sobre a relação entre o objeto patrimonial e a coletividade. Ele se questiona: “É suficiente afirmar que um objeto patrimonial é um objeto coletivo?”³⁴. Para o pesquisador, as noções de objeto patrimonial e de comunidade estão intrinsecamente ligadas e legitimam uma à outra, pois a existência de uma implica a existência da outra. Assim, uma comunidade existe graças ao objeto patrimonial; pois, de acordo com Melot, ele fornece uma identidade comum à coletividade, transformando populações em Povos e territórios em nações:

O objeto patrimonial é simplesmente o objeto graças ao qual uma comunidade existe. Ela precisa dele para existir enquanto patrimônio. Os processos de reconhecimento e de gestão desse objeto estão além da apropriação ou da decisão individual. Ao distinguir a *coletividade* - uma coleção de indivíduos que possuem características e interesses comuns - da *comunidade*, compreendida, sob uma forma mais global, como um conjunto dotado de uma personalidade única, pode-se afirmar que o patrimônio faz da coletividade uma verdadeira comunidade. Ele transforma as populações em Povos e os territórios em Nações.³⁵

Condição para a existência de uma comunidade, o objeto patrimonial se torna definitivamente o elo entre memória e nação, na medida em que esse bem patrimonial deve ser reconhecido coletivamente, possibilitando o surgimento de uma memória coletiva. Para Melot, a memória coletiva não tem existência própria, mas faz uso de linguagens e objetos que a transmitem. É nesse ponto que entram o patrimônio, o monumento e o museu. Schaer, em seu estudo sobre a história dos museus, partilha da ideia apresentada por Melot, ao observar que “se os objetos estão ali para fazer lembrar a história, pode-se também criar uma imaginária a partir deles”³⁶. Ele lembra que desde o início da Monarquia de Julho, após a Revolução Francesa, o então rei Louis Philippe decide encomendar aos artistas representações de grandes eventos reais, a fim de mostrar a unidade e a continuidade nacional. Estas pinturas ficariam expostas no que seria

³⁴ MELOT, *Qu'est-ce qu'un objet patrimonial?* In Bulletin des Bibliothèques de France, 2004:05.

³⁵ MELOT, 2004:05.

³⁶ SCHAER, 2007:83. Tradução do trecho original: “si les objets sont là pour rappeler l’histoire, on peut aussi en créer l’imagerie”.

o recém-criado Museu Histórico de Versailles. Nesse caso, percebe-se que os objetos patrimoniais foram criados já com a intenção de serem objetos mnemônicos, que deveriam ficar expostos ao público em espaço igualmente consagrado à memória, ratificando a imagem real desejada.

No entanto, deve-se ressaltar que o termo patrimônio, ainda que tenha referência históricas e concretas, apresenta na atualidade uma dimensão em construção, sujeita a constantes redefinições e novas reflexões sobre os campos aos quais se refere. Como observa Mário Chagas, em *A imaginação museal*:

A palavra patrimônio, ainda hoje, tem a capacidade de expressar uma totalidade difusa, à semelhança do que ocorre com outros termos, como cultura, memória e imaginário, por exemplo. Frequentemente as pessoas que desejam alguma precisão se vêem forçadas a definir e a redefinir o termo.³⁷

O museólogo lembra ainda algumas das novas acepções que a palavra pode assumir atualmente, como “patrimônio digital, patrimônio genético, biopatrimônio, etnopatrimônio, patrimônio intangível (ou imaterial), patrimônio industrial, patrimônio emergente, patrimônio comunitário e patrimônio da humanidade (...)”.

Como veremos a seguir, com o início do Renascimento nos séculos XIV e XV, o espírito científico se intensifica, o paradigma do conhecimento se transforma, e modifica os modos de ver e de pensar as artes e as coleções. As fronteiras entre as concepções de patrimônio, de memória e de nação se tornam ainda mais fluidas, como veremos nos tópicos seguintes.

1.2. O patrimônio histórico e cultural no Renascimento

Apesar da dificuldade em determinar um lugar e uma época de origem dos museus, é indiscutível o valor da Revolução Francesa para a concepção da instituição tal como a conhecemos hoje. Porém, ao falarmos de uma história dos museus deve-se abordar igualmente uma história do colecionismo e do patrimônio, tendo o Renascimento como objeto inicial de atenção. Assim, se a questão é a invenção dos museus, muito de sua concepção como lugar ou depósito de bens e objetos representativos do passado é derivada do pensamento do homem renascentista. Como já havia observado o historiador Jacques Le Goff:

³⁷ CHAGAS, *A imaginação museal*, 2009:33.

Os museus contemporâneos estariam ligados ao progresso da memória escrita e falada da Renascença e à lógica de uma nova ‘civilização da inscrição’, sendo possível datar o século XIX como o da ‘explosão do espírito comemorativo’, como o momento de uma nova sedução da memória.³⁸

E a própria função memorial se transforma no Renascimento, quando a noção de arte é associada ao belo e ao sagrado, medida que traz conseqüências para a concepção do museu. Sobre a prática do colecionismo durante o Renascimento, Philip Blom comenta:

Junto com o crescente espírito científico do Renascimento na segunda metade do século XVI, veio uma grande quantidade de coleções que procuravam explorar e representar o mundo como ele parecia àquela altura. O *studiolo* já não correspondia à necessidade de compreender a simples exuberância do novo em todas as suas formas estranhas.³⁹

Com profundo interesse pela Antigüidade Greco-Romana e descaso pela Idade Média, a busca pelo conhecimento do humanista é levada adiante, sobretudo, pela pesquisa dos *antiquaires*, cujo sentido, como bem observou Françoise Choay, é usado em sua acepção original de "especialista no conhecimento de objetos de arte antiga e curioso dele"⁴⁰. Configura-se então o que a historiadora denomina "época dos antiquários", devido à grande mobilidade que caracteriza a Europa a partir do século XV, e ao intenso trabalho de exploração e de pesquisa formulado pelos eruditos europeus, o que faz as noções de monumento e de documento se ampliarem e se enriquecerem:

Para os humanistas do século XV e da primeira metade do seguinte, os monumentos antigos e seus vestígios confirmavam ou ilustravam o testemunho dos autores gregos e romanos. Mas, dentro da hierarquia da confiabilidade, eles estavam abaixo dos textos, que conservavam a autoridade incondicional da palavra. Os antiquários, ao contrário, desconfiam dos livros (...). Para eles, o passado se revela de modo muito mais seguro pelos seus testemunhos involuntários, por suas inscrições públicas e sobretudo pelo conjunto da produção da civilização ocidental.⁴¹

Assim, não se trata apenas de um interesse pelas antiguidades; mas, de certa forma, pode-se dizer que tem início um embate entre o objeto e o documento escrito como testemunhos "autênticos" do passado. Roland Schaer observa que a ideia de museu se formou aos poucos do Renascimento até o Iluminismo. Porém, essa ‘invenção’ do museu foi também uma forma de evocar a Antigüidade, através da celebração de sua arte e do estudo de sua história, procurando rivalizar com o período clássico ao restaurar uma instituição que foi criada na época helenística⁴². De acordo com Choay, entre o século XV e XVIII a atenção na Europa se

³⁸ LE GOFF, Verbete *Memória* In *Enciclopédia Einaud*. 1984:37. Le Goff é também citado por Lilia Schwarcz em seu artigo “O nascimento dos museus brasileiros (1870-1910)”, 1989:21.

³⁹ BLOM, 2003:35.

⁴⁰ CHOAY, 2006:62.

⁴¹ CHOAY, 2006:62.

⁴² SCHAER, 2007:12.

volta para a cultura material do passado, sobretudo a clássica, configurando um movimento de intenso estudo sobre antigüidades e quaisquer objetos e imagens que representassem as raízes do homem europeu. Tal estudo se baseava no método científico de análise e classificação, e por isso mesmo era considerado superior à subjetividade dos relatos escritos e orais:

A importância atribuída pelos antiquários aos testemunhos da cultura material e das belas artes não é senão um caso particular do triunfo geral da observação concreta sobre a tradição oral e escrita, do testemunho visual sobre a autoridade dos textos. Entre o século XVI e o fim do Iluminismo, o estudo das antigüidades evolui segundo uma abordagem comparável à das ciências naturais: ele busca uma mesma descrição, controlável e, portanto, confiável, de seus objetos.⁴³

O historiador Dominique Poulot, no ensaio *Museu, nação, acervo*, comenta sobre a função do que ele chama de bens patrimoniais como objetos que evocam o passado e, nesse sentido, nos conectam à história:

Os objetos "patrimoniais", documentos e monumentos, testemunhos de uma época, de pessoas e de eventos passados, separados de seu meio de origem, quer porque perderam sua função e sua utilidade, quer porque foram mutilados, modificados ou destruídos em maior ou menor grau, manifestam um vínculo físico entre nós e o outro desaparecido: eles têm um potencial de evocação.⁴⁴

No texto intitulado *O objeto material da pesquisa: o documento*, o medievalista Jean Glénisson estabelece uma classificação para os documentos e distingue os testemunhos em dois tipos: os voluntários, caracterizados pelos relatos escritos tais como memórias, crônicas, anais; e os involuntários, representados pelos vestígios arqueológicos, os objetos e os monumentos. Assim, afirma o autor:

Tais classificações [de documentos], via de regra, apelam, seja para o caráter subjetivo dos testemunhos, seja para a natureza objetiva das fontes históricas. No primeiro caso, há acordo na distinção entre testemunhos *involuntários* (monumentos, vestígios arqueológicos, usos e costumes) e testemunhos *voluntários*: memórias, crônicas e anais, obras dos próprios historiadores, tudo quanto, habitualmente, é abrigado sob o nome de "fontes narrativas".⁴⁵

E o historiador continua, ao discorrer sobre a natureza das fontes históricas, classificando-as em três tipos: orais, materiais e escritas:

Se, ao contrário, dirigirmos as atenções para a natureza das fontes, podemos dividi-las em três categorias. Incluem-se entre as fontes imateriais todos os traços do passado que sobrevivem nos agrupamentos humanos: instituições, costumes, tradições, lendas, superstições, (...). De maneira geral, trata-se de fontes orais. Ao contrário, (...) são outras

⁴³ CHOAY, 2006:76.

⁴⁴ POULOT, *Museu, nação, acervo*. 2003:34.

⁴⁵ GLÉNISSON, *O objeto material da pesquisa: o documento*. 1961:137.

tantas fontes materiais: os monumentos. Neste caso, reserva-se a expressão documentos para as fontes escritas.⁴⁶

Assim, observa-se que os antiquários defendiam a primazia dos testemunhos involuntários sobre os voluntários, argumentando que aqueles seriam visões do passado não impregnadas da subjetividade humana, como um relato histórico, por exemplo. E, apesar de os dois tipos de testemunhos serem caracterizados como fontes materiais, percebe-se, no Renascimento, a superioridade da imagem sobre a escrita. Não é à toa que muitos dos antiquários guardavam imensos catálogos e inventários com descrições, ilustrações de monumentos e objetos, configurando um verdadeiro "museu de papel", e o que, pode-se pensar, estaria na origem do conceito do museu imaginário desenvolvido por Malraux. Nesse sentido, é correto afirmar que a preponderância da imagem sobre a escrita, mesmo pondo em cena um conflito entre imagem/discurso, fortalece a noção de monumento e de patrimônio histórico:

Daí se explica o papel crescente da ilustração no trabalho dos antiquários. Apesar de sua dispersão, as antigüidades devem ser permanentemente passíveis de observação e de comparação pela comunidade dos eruditos. (...) Mesmo nas obras epigráficas, torna-se indispensável reproduzir a imagem.⁴⁷

E a autora completa, mais adiante: “À medida que ela [a ilustração] se generaliza, a exatidão da representação dos edifícios contribui para que se complete e se firme o conceito de monumento histórico, que não por acaso recebe sua denominação no fim do século XVIII”⁴⁸.

De acordo com Dominique Poulot, o conceito de patrimônio se define através de seu valor, seja histórico ou pecuniário, como mediador de uma genealogia, de um bem cujo valor de transmissão remete a uma história, a uma origem:

Para o direito romano, responsável pela formação de parte da consciência ocidental, o patrimônio é o conjunto dos bens familiares considerados não segundo seu valor pecuniário, mas segundo sua condição de *bens-para-transmitir*. Tal traço os diferencia de forma absoluta dos demais bens que, de modo geral, "não estão inscritos num status (...), e sim considerados em separado dentro de um mundo de objetos que possuem um valor próprio, atribuído exclusivamente pela troca e pela moeda". De fato, na cultura do *patrimonium*, "a norma social pedia que aquilo que fosse possuído por alguém devia ter sido transmitido através de herança paterna e aquilo que tinha sido herdado devia ser transmitido." O termo "patrimônio" remete assim a um bem de herança que, segundo Littré, por exemplo, "descende conforme as leis dos pais e das mães aos filhos". Ele não evoca a priori o tesouro ou a obra-prima, mas envolve a reivindicação de uma genealogia.⁴⁹

⁴⁶ GLÉNISSON, 1961:137.

⁴⁷ CHOAY, 2006:77.

⁴⁸ CHOAY, 2006:83.

⁴⁹ POULOT, 2003:35.

Nesse sentido é que se deve compreender que a importância dada pelos antiquários aos monumentos levava em conta somente os fatores históricos, deixando de lado a questão estética, artística. Mais tarde, tal posicionamento passa a ser questionado, pois alguns humanistas mais ligados à arte começam não somente a cobrar a valorização da arte, como a discutir a reprodução dos monumentos, prática realizada pelos antiquários. Surgem então assuntos como o valor da imagem que representa o objeto, assim como a noção de original; questões, aliás, que são discutidas até a atualidade, no mundo da arte e dos museus. Afinal, uma das grandes interrogações colocadas pelo museu é, justamente, se a reprodução não tem valor por ser destituída da vida do original, enquanto que o museu possibilita o contato e o diálogo com o original e a sua aura de objeto artístico e histórico. Nesse ponto, observa-se o quanto a discussão se torna contemporânea, ao lembrarmos o conceito de museu imaginário, isto é, um museu feito de reproduções mas nem por isso destituído de valor. Assim, questões como reprodução, original, valor, aura, imagem são sempre renovadas e trabalhadas num constante diálogo entre passado e futuro, arte e história, quando tais conceitos são postos em confronto.

Outro ponto levantado é que, a partir da valorização da presença do objeto, tem início a preocupação com instrumentos de conservação, dando forma à ideia de que a ausência de determinados bens deixaria uma grande lacuna. Sobre isto, Choay comenta:

Esse amor à arte que, a partir do Renascimento, exige, para sua satisfação, a presença real de seu objeto, iria enfim mobilizar forças sociais poderosas o bastante para institucionalizar uma conservação material sistemática das antiguidades? Parecia ter chegado essa hora. Um mercado em constante expansão, associado ao aprofundamento da reflexão sobre a arte e às descobertas arqueológicas, criava uma nova mentalidade num público de apreciadores recrutados em camadas sociais mais variadas, e que dispunha de uma autoridade intelectual e de um poder econômico sem precedentes.⁵⁰

A nova forma de pensar o mundo e a pesquisa histórica levou o Renascimento ao que Blom chama de “surto de colecionismo”, que leva a atividade além dos muros reais e/ou eclesiásticos. Blom⁵¹ atribui tal fato a diversas razões, dentre elas as inovações técnicas (como a imprensa), a navegação e a conseqüente expansão de fronteiras e de trocas de bens. Assim, com novos impérios comerciais, abria-se um novo universo de riquezas. Além disso, com a autoridade da Igreja em declínio, a consciência da morte e da importância dos bens materiais tornou-se premente, estimulando o acúmulo de bens como forma de patrimônio, em seu sentido original de herança a ser deixada. A esse respeito, Blom afirma que:

⁵⁰ CHOAY, 2006:89.

⁵¹ BLOM, 2003:37.

Com a disseminação da atividade de colecionador como assunto sério, outro fenômeno apareceu: colecionar tornou-se popular entre pessoas que não tinham grandes recursos nem grandes ambições intelectuais; pessoas comuns que tinham um pouco para gastar (...). Havia comerciantes especializados em artigos exóticos, e boticários costumavam estocar coisas curiosas, como múmias egípcias e peixes estrangeiros secos (...).⁵²

Importante observar que, paralelamente às coleções de antigüidades, surgiram no *Quattrocento* as coleções particulares, elaboradas sobretudo pelos príncipes italianos. Somente no fim da Idade Média (séculos XIV e XV), o poder político e econômico de alguns príncipes italianos se insurge, através da formação de coleções privadas, que dão origem ao que se chama “coleções principescas”, características do Renascimento. Nesse período, entre os séculos XV e XVI, além da proliferação das coleções privadas, houve grande efervescência artística, pois os príncipes europeus tinham por hábito financiar o trabalho de artistas contemporâneos, tais como Leonardo da Vinci, Botticelli, Michelangelo, Fra Angélico, Tintoretto, Rafael, entre vários outros que, posteriormente, se inscreveram na história da arte mundial. São essas coleções, presentes não apenas na Itália mas em toda a Europa, que se transformaram em símbolos do poder econômico e político das famílias reais e vão dar origem, posteriormente, ao museu enquanto instituição e à transformação de coleções privadas em públicas. Segundo Choay, a partir daí são criados os primeiros museus de arte, na forma de conservatórios de pintura, escultura, desenho, gravura; tudo destinado ao público. Tal projeto de democratização do saber é próprio da filosofia iluminista, ligada ao aprendizado, à organização e à transmissão da experiência estética:

O desenvolvimento dessas instituições [museus de arte], inspiradas nos modelos do museu de imagens e da coleção de arte, inscreve-se no grande projeto filosófico e político do Iluminismo: vontade dominante de democratizar o saber, de torná-lo acessível a todos pela substituição das descrições e imagens das compilações de antigüidades por objetos reais - vontade, menos geral e definida, de democratizar a experiência estética.⁵³

Na progressiva transformação do museu, de instituição privada para um espaço aberto ao público, ficou cada vez mais claro à elite e ao Estado sua força como ferramenta política. Assim, ainda que se buscasse democratizar o acesso ao museu, tal fato ocorreu com dificuldades e, sobretudo, tendo em vista um maior controle da sociedade.

Nos séculos XV e XVI, a Europa se viu conturbada pela Reforma Protestante, que subtraiu da Igreja Católica Romana grande parte de seu público. A Contra-Reforma, apesar de entrar em ação relativamente tarde, consolidou o papel da cultura na defesa e na preservação da sociedade cristã. Nesse sentido, a Igreja Católica liderou ações que tinham por objetivo a

⁵² BLOM, 2003:40.

⁵³ CHOAY, 2006:89.

reconquista do público perdido para o protestantismo, assim como a propagação dos valores católicos. De acordo com Suano⁵⁴, foi o Papado que, em 1471, primeiramente abriu suas coleções ao público, num *antiquarium* organizado pelo papa Pio VI; e em 1601 o arcebispo de Milão criou a Biblioteca Ambrosiana e a Academia de Belas-Artes. Tais instituições, apesar de visitadas por um público seletivo formado por artistas e estudantes, já mostrava a tendência do museu em se tornar um espaço de ensino e de criação artística, ainda que a serviço da estética aprovada pela Igreja. A esse respeito, Suano comenta: "Assim é que o final do século XVII e o começo do XVIII viram a cristalização da instituição museu em sua função social de expor objetos que documentassem o passado e o presente e celebrassem a ciência e a historiografia oficiais"⁵⁵.

Importante ressaltar que, já então, o papel político do museu se faz presente, na forma de uma instituição a serviço do conhecimento, do saber e da arte propagados pela elite e pelo Estado. Dessa forma, consolidar seu papel junto ao público se torna uma interessante arma de influência e de controle social.

Ainda de acordo com Suano⁵⁶ e seu estudo sobre as origens do museu, seguindo o movimento, na Inglaterra teve início o primeiro museu oficialmente público: o *Ashmolean Museum* (1683), da Universidade de Oxford. Paralelamente, a Galeria de Apolo, no então Palácio do Louvre, abriu suas portas a artistas e estudantes. Mas foi com a política mercantilista dos séculos XVII e XVIII, que as coleções viram maior incentivo à formação de um público mais amplo. Para evitar a saída de riquezas do país, na forma de importação de obras-de-arte, o Estado se dedicou à formação de mão-de-obra artística no mercado interno. E, para isto, a visitação às coleções se fazia essencial, dando início à abertura das coleções reais, como a do Palácio de Luxemburgo, a do Palácio de Postdam e a do Palácio Hermitage. Porém, apesar da aparente democratização, a ampliação do acesso a coleções públicas e privadas gerou conflitos e tensão entre a nobreza e o povo. Vivendo um período de crescente tensão social, a reação popular ao autoritarismo e à ostentação dos reis e da nobreza tomava força, culminando na Revolução Francesa, em 1789, evento que muito influenciou a transformação da instituição museu, como será visto a seguir.

⁵⁴ SUANO, 1986:22.

⁵⁵ SUANO, 1986:23.

⁵⁶ SUANO, 1986:25.

1.3. A Revolução Francesa, o museu moderno e o patrimônio histórico e cultural

A prática do colecionismo se inscreve numa cultura erudita, conectada ao saber e ao acúmulo de conhecimentos enciclopédicos. Colecionar, nesse sentido, configura uma forma objetiva de dar corpo ao saber, através da posse de objetos ou de imagens representativas destes. Se, como foi demonstrado anteriormente, a prática do colecionismo se mostra intrinsecamente ligada à concepção de patrimônio histórico, é no Iluminismo que o campo do saber enciclopédico toma força e, conseqüentemente, os acervos que compõem as coleções privadas e as públicas, que logo se transformarão em museus:

O acervo, em sua configuração, inscreve-se na longa tradição do colecionismo - em que, na época moderna, apesar da comunhão com o objeto, o gozo apóia-se no saber do conhecedor. (...) Podemos concluir daí o quanto a patrimonialização coincide com a tradição da cultura erudita e, mais especificamente, com a tradição escrita ocidental: a história da arte, as teorias artísticas, os relatórios administrativos, os artigos e as críticas na imprensa, os romances e os ensaios (...). O século XVIII é o momento estratégico dessa construção, que assiste à elaboração de cânones, repertórios e catálogos - transitando do teatro à música, da pintura à literatura - e especificamente à instalação de museus, os primeiros contextos de objetivação de "culturas".⁵⁷

Segundo Choay, a expressão *monumento histórico* surge no contexto da Revolução Francesa, no primeiro volume do *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*, apresentado pelo antiquário Aubin-Louis Millin em 1790 à recém-formada Assembléia Nacional Constituinte, como mostra o fragmento a seguir:

A incorporação dos bens eclesiásticos aos domínios nacionais, a venda rápida e fácil desses domínios vão propiciar à nação recursos que, sob a égide da liberdade, torná-la-ão a mais feliz e mais florescente do universo; mas não se pode negar que essa venda precipitada seja, no presente momento, muito funesta às artes e às ciências, destruindo objetos de arte e monumentos históricos que seria interessante conservar (...). Há um sem-número de objetos importantes para as artes e para a história que não podem ser transportados [para depósitos] e que logo serão fatalmente destruídos ou adulterados. São esses monumentos preciosos que pretendemos subtrair à foice destruidora do tempo (...). Daremos à representação dos diversos monumentos nacionais, como antigos castelos, abadias, monastérios, enfim, todos aqueles que podem relatar os grandes acontecimentos de nossa história.⁵⁸

Para a historiadora, é nesse momento que conceitos relacionados ao patrimônio e à sua preservação vêm à tona:

A expressão [monumento histórico] aparece muito provavelmente em 1790, muito pela primeira vez na pena de L.A.Millin, no momento em que, no contexto da Revolução

⁵⁷ POULOT, 2003:37.

⁵⁸ CHOAY, 2006:96.

Francesa, elaboram-se o conceito de monumento histórico e os elementos de preservação (museus, inventários, tombamentos, reutilização) a ele associados.⁵⁹

Michel Melot reforça o pensamento de Choay e afirma que, embora a definição de patrimônio cultural seja recente e sua difusão na França remonte, oficialmente, a instituições como a Unesco (1945) e o Ministério da Cultura (1959), percebe-se que já há indícios dessa ideia desde a Revolução. Tal fato se justifica na medida em que, no período revolucionário, se tornava conveniente e importante constituir os franceses enquanto comunidade, dotados, portanto, de uma identidade nacional⁶⁰. Melot sublinha a importância da Convenção da Unesco, de 1972, documento que institui oficialmente o conceito de patrimônio mundial e aponta diretrizes em relação a sua salvaguarda.

Para Melot, a ideia de patrimônio cultural possui caráter simbólico, na medida em que é consagrada pelos objetos, documentos, monumentos e pelas obras de arte que a compõem. Seu valor é imaterial, ainda que se trate de objetos concretos e mesmo de valor de mercado:

A questão do patrimônio cultural é colocada pelo caráter simbólico dos objetos que o compõem: documentos, monumentos e obras de arte. Seu valor é imaterial, mesmo quando se tratar de um objeto precioso com valor de mercado ou de objetos utilitários. (...) Somente a coletividade que reconhece o valor simbólico do objeto (por exemplo, a qualidade de uma obra de arte) é habilitada a transfigurá-lo em patrimônio cultural, e ninguém pode impedir que ela atribua tal valor a um objeto, uma obra ou um documento, mesmo se essa obra ou esse documento não lhe pertencerem.⁶¹

Assim, percebe-se que o valor simbólico fornecido pela coletividade é o que transforma um objeto comum em um bem patrimonial e, por isso mesmo, com uma noção implícita de pertencimento ao grupo, ao todo, e não ao indivíduo. A discussão sobre a fronteira entre público e privado se torna importante sobretudo quando surgem os conflitos de destruição individual do bem coletivo, isto é, o que se denomina comumente como atos de vandalismo. No século XVIII, o dito vandalismo foi motivado por razões políticas e traz à luz a reflexão sobre a concepção de patrimônio não apenas coletivo, mas mundial, que surgirá oficialmente com a criação da Unesco em 1945. No entanto, a destruição de imagens ligadas à realeza deve ser considerada também em uma dimensão mais ampla, já que mostrava-se, em certa medida, a solução inevitável para grupos revolucionários que buscavam pôr fim a símbolos representativos do Antigo Regime. Ao mesmo tempo em que determinados grupos apregoavam a destruição de velhos símbolos monárquicos, colocava-se a necessidade da

⁵⁹ CHOAY, 2006:28.

⁶⁰ MELOT, 2004:08.

⁶¹ MELOT, 2004:08.

criação e da preservação de novos símbolos, representativos da nova ordem e do novo momento histórico, pondo em cena ações em tensão, como lembra Mário Chagas:

Medidas e ações de celebração da nova ordem punham em movimento forças iconoclastas para a destruição das lembranças da ordem velha e chocavam-se com outras medidas e ações que, em nome da nova ordem, preconizavam a defesa de ícones do patrimônio cultural, identificando neles valores econômicos, históricos científicos ou artísticos, que os tornavam dignos de ações preservacionistas.⁶²

A Revolução Francesa, que derrubou o Antigo Regime e instaurou uma nova ordem política e econômica, representada pela burguesia, deixou em suspenso um imenso repertório de bens apreendidos do clero e da nobreza, aí incluídas as coleções reais de domínio privado. Sem lugar para guardar toda essa herança, sem saber como protegê-la do ainda vigente vandalismo revolucionário, é nesse momento que questões como "patrimônio" e "conservação" começam a ser pensadas e discutidas. No entanto, o processo não foi simples, e foi marcado, sobretudo, por medidas contraditórias dos comitês revolucionários encarregados de administrar a nação francesa. O espólio recém-adquirido resultou de processos econômicos e ideológicos: primeiro, há a transferência dos bens do clero, da Coroa e dos emigrados para a nação; segundo, a destruição ideológica de parte desses bens, que representavam valores, tanto morais quanto materiais, de uma ordem repudiada e derrotada, principalmente a partir do Comitê de Salvação Pública, de 1792. Porém, essa transferência de propriedades gera um problema sem precedentes, sobretudo no que se refere a cuidados adequados:

A Revolução Francesa se viu muito rapidamente diante de um imenso patrimônio, formado pelos «bens nacionais» confiscados da Igreja, dos Nobres e mesmo da Coroa. Algumas pessoas pensavam que eles deveriam ser destruídos porque representam a opressão e o Antigo Regime. Por diversas vezes, ondas de vandalismo se lançavam sobre o país. Paralelamente nasce a ideia de que todos esses bens pertencem à Nação inteira, e que o Estado deve então conservá-los, como testemunhas e também como ferramentas para a instrução pública. A Revolução Francesa cria, assim, o museu moderno (...) ⁶³.

Sobre o problema da destruição dos bens e das imagens, assim como de suas conseqüências, Françoise Choay comenta que:

Esse processo destruidor suscita uma reação de defesa imediata, comparável à que foi provocada pelo vandalismo dos reformados na Inglaterra⁶⁴. Contudo, na França em revolução, a postura da reação assume outra dimensão e outro significado, político. Ela

⁶² CHAGAS, 2009:43.

⁶³ Citação retirada do texto *Qu'est-ce qu'un musée? Le Musée de la Révolution Française*, disponível no endereço <http://www.musee-revolution-francaise.fr/pedago.html>

⁶⁴ A afirmação se refere ao evento da Contra-Reforma, ocorrido na Inglaterra, e que gerou uma onda de vandalismo contra o patrimônio eclesiástico, tais como as igrejas.

agora não visa apenas à conservação das igrejas medievais, mas, em sua riqueza e diversidade, à totalidade do patrimônio nacional.⁶⁵

Assim, a fim de transformar bens pertencentes a um regime opressor em bens a serviço da nação ou, em especial, a serviço de uma memória nacional, a partir da evocação do passado, da história, foram criados depósitos provisórios abertos ao público, de nome *museums* ou *museus*. Afinal, como afirma Poulot, "com o advento do Império, torna-se projeto oficial a fundação de uma nova memória dinástica e nacional e a realização do amálgama das ilustrações da França antiga e das grandes personalidades da nova"⁶⁶.

Portanto, foi somente com o advento da burguesia que as coleções abriram definitivamente o acesso ao público, já que a revolução burguesa organizou o saber e a cultura de forma a consolidar o poder recém-adquirido. Assim, o museu atendia às necessidades da burguesia de se estabelecer como classe dirigente e, em 1791, as assembléias revolucionárias criaram quatro museus "de objetivo explicitamente político e a serviço da nova ordem"⁶⁷: o Museu do Louvre, com o objetivo de educar a nação francesa nos valores clássicos greco-romanos; o Museu dos Monumentos, destinado à rememoração do grandioso passado da França; o Museu de História Natural e o Museu de Artes e Ofícios, ambos voltados para o fortalecimento das ciências. Consolida-se então a ideia do acervo e do patrimônio como instrumentos de ensino, de informação e, ainda, de legitimação da nova ordem, para a qual conceitos como memória e nação se tornam fundamentais:

Em todo lugar, uma preocupação inédita por eficácia começa, aos poucos, a dominar a ideia de herança: vê-se nela um meio para dissolver a ignorância, aperfeiçoar as artes, despertar o espírito público e o amor à pátria. Também se vê nela, simultaneamente, um símbolo patriótico e a prova de uma boa administração. A preocupação com a utilidade propicia, a partir de então, a conservação de um acervo que, espera-se, trará bons resultados para o espírito público e a prosperidade do país. Um processo é, dessa forma, iniciado. Os sucessivos confiscos e transferências ocorridos durante a Revolução Francesa - como legitimação patriótica, vontade de gozo democrático e releitura do passado - traçarão, aos poucos, a fisionomia contemporânea: uma herança pública da qual o povo pode ser, doravante, o destinatário eminente ou até mesmo o ator e o responsável por excelência. Foi nesse momento limiar, citando a expressão do antropólogo Victor Turner, quando a antiga comunidade desintegrou-se e a nova emergiu, que a reivindicação por um *acervo de emblemas e de heróis*, com fundamento em novas justificativas e acompanhada eventualmente da proscrição de antigos sinais, tornou-se mais evidente.⁶⁸

⁶⁵ CHOAY, 2006:97.

⁶⁶ POULOT, 2003:46.

⁶⁷ SUANO, 1986:28.

⁶⁸ POULOT, 2003:42.

Se, como afirma Poulot, "logo em seus primeiros meses, a Revolução parece dar oportunidade para uma política de memória finalmente moral e nacional"⁶⁹, é compreensível que essa agitação política estimule a proliferação de espaços consagrados ao patrimônio, às artes, ao saber, e, sobretudo, à instrução do público. E, nessa movimentação social, logo em seguida foram criados os mais importantes museus da Europa: o Museu Belvedere (Viena), o Museu Real dos Países Baixos (Amsterdã), o Museu do Prado (Madri), o *Altes Museum* (Berlim), o Museu Hermitage (Leningrado), o Museu Britânico (Inglaterra), o Museu Capitalino e o Museu Pio-Clementino, estes últimos em Roma e ligados à Igreja Católica, tornando-se o que seriam atualmente os Museus Vaticanos. Nos Estados Unidos, observou-se a formação de um quadro diverso do da Europa: no século XVIII, os museus já nasceram direcionados ao público em geral, mas eram apoiados sobretudo pela iniciativa privada, característica que perdura até a contemporaneidade. Outrora como espaços de exposição de curiosidades, eles também sofreram transformações e hoje a América do Norte abriga grandes instituições museais.

Criado em 1837, o Museu de Versailles é representante da nova preocupação com uma memória nacional, pois a instituição é destinada, desde sua origem como museu, a empreender uma reescrita da história, tornando-se um guardião do passado:

O museu de Versailles parece ter reunido um consenso geral quanto ao princípio de sua instituição, ligado à necessidade habitualmente sentida por uma reescrita da história. (...) Conforme constatou Augustin Thierry em suas *Considérations sur l'histoire de France* (1840), (...), "os planos (do momento) tendiam a alçar entre nós o estudo das lembranças e dos monumentos do país ao nível de instituição nacional".⁷⁰

No texto *Les musées de France* (2008), Jacques Sallois comenta que foi preciso mais de dois séculos para que a França, após ter criado seus primeiros museus, tenha formado um quadro administrativo responsável pelo conjunto de museus⁷¹. Ele lembra que, até a Segunda Guerra Mundial havia uma espécie direção de museus nacionais gerenciando um grupo de trinta museus. Na verdade, o título de 'Direção de Museus da França' só veio oficialmente em 1945, e com ele a tentativa de normatizar e organizar o órgão, cuja função seria propor e executar a política do Estado no que se referia ao patrimônio museológico, além de organizar a cooperação entre as diversas esferas de autoridade pública em relação ao tema. Percebe-se o constante interesse do governo francês no que tange à unificação dos museus da França sob a tutela de um único órgão. Atualmente, a denominação Direção dos Museus da França

⁶⁹ POULOT, 2003:45.

⁷⁰ POULOT, 2003:48.

⁷¹ SALLOIS, *Les musées de France*. 2008:11.

permanece, mas como componente do atual Ministério da Cultura e da Comunicação. Deve ser citada ainda a Reunião dos Museus Nacionais (RMN - *Réunion de Musées Nationaux*), criada em 1895. Sociedade jurídica pública, mas dotada de autonomia financeira e vocação comercial, a RMN fornece suporte econômico e administrativo aos 34 museus que são, atualmente, administrados pela Direção dos Museus da França. O papel da RMN é discutido mais adiante, no subcapítulo 2.5., sobre arte e indústria cultural, já que ela põe em cena a interação entre museus e o que pode ser chamado de comércio cultural. Há, ainda, como instituição cultural de peso voltada para formação de profissionais da área museológica a *École du Louvre*. Criada em 1882 por Antonin Proust, ela se dedica a formar, desde então, numeroso corpo de profissionais, como museólogos e especialistas em história da arte.

Por fim, a fim de consolidar a organização central dos museus nacionais franceses, em 2002 foi promulgada a lei de museus (*Loi "musées"*), que estabelece a missão das instituições museais, sejam pertencentes ao Estado, a coletividades locais ou a entidades privadas sem fins lucrativos. Sua missão é:

- conservar, restaurar, estudar e enriquecer suas coleções;
- tornar suas coleções acessíveis ao maior público possível;
- conceber e executar ações educativas e de difusão que assegurem o acesso igualitário de todos à cultura;
- contribuir para o progresso do conhecimento, bem como para sua difusão.⁷²

Assim, retomando o legado revolucionário para a história dos museus, percebe-se a importância de uma formação histórica de base que sempre buscou pôr a instituição museal em questão, para que fosse possível chegar ao século XXI com processos estruturados, o que não significa que fossem finalizados. Se a consolidação do museu como instituição tem lugar no século XVIII; se os conceitos de patrimônio histórico e instrumentos de conservação e salvaguarda ganham corpo no Iluminismo; e se as artes e a história muito devem à sua consolidação junto à sociedade graças ao movimento revolucionário, não se pode esquecer que foi nesse momento que teve início a pedagogia do patriotismo, na qual o museu possuía, dentre outros fins, a função de instruir e legitimar um discurso político a se estruturar. Mais do que o diálogo entre a imagem e o discurso, do que o objeto como evocação de uma história encerrada no passado, o que a instituição põe em cena é a reflexão em torno da função política que a arte e o objeto podem adquirir de acordo com os valores vigentes:

Pois o museu pretende ilustrar o quanto o trabalho dos homens que lidam com as belas-
artes não pode ser mais do que uma reflexão sobre aquilo que acontece na sociedade e

⁷² As informações foram retiradas de SALLOIS, 2008:13.

aquilo que existe na natureza, mais ou menos modificado, demonstrando que a história da Arte está necessariamente vinculada à história política.⁷³

Dessa forma, objetos e imagens remontam ao que Le Goff chama de “doutrina clássica dos lugares e das imagens”, tornando-se signos mnemônicos necessários à memória coletiva como símbolos de acontecimentos históricos.

Em seu livro *Histoire et mémoire*, Le Goff afirma que a tradição do binômio memória/imagem é antiga e remonta à Idade Média, com São Tomás de Aquino como grande precursor:

Tomás de Aquino redigiu um comentário sobre *De memória et reminiscencia*. A partir da doutrina clássica dos lugares e das imagens, ele expressou quatro regras mnemônicas:

- 1) Deve-se encontrar “símbolos apropriados para as coisas das quais se deseja lembrar”;
- 2) Em seguida, deve-se dispor “em uma ordem determinada as coisas das quais se deseja lembrar”;
- 3) É preciso “deter-se com cuidado diante das coisas das quais se deseja lembrar, e contemplá-las com interesse”;
- 4) Deve-se “meditar sobre o que se deseja lembrar”.⁷⁴

O objeto museal, que perde seu sentido original, torna-se um objeto portador de sentido. Observa-se então, a revitalização da doutrina de imagens e lugares, sendo as imagens construídas, em geral, por objetos do passado, submetidos a um olhar do presente. Michel de Certeau, na obra crítica *L'écriture de l'Histoire*, remete à outra dualidade – discurso e realidade - presente na História, além do binômio passado/presente: “A História oscila entre dois polos: de um lado, ela remete a uma prática, a uma realidade; de outro, a um discurso fechado, o texto que organiza e encerra um modo de inteligibilidade”⁷⁵.

Para finalizar esse subcapítulo, uma declaração de Choay que resume o complexo e anacrônico movimento a que remete o patrimônio cultural, simultaneamente voltado ao passado, ao presente e ao futuro, na medida em que seu reconhecimento demanda ações e reflexões contínuas:

O culto que se rende hoje ao patrimônio histórico deve merecer de nós mais do que simples aprovação. Ele requer um questionamento, porque se constitui num elemento revelador, negligenciado mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra.⁷⁶

O questionamento proposto por Choay configura uma interrogação em duas esferas: a macro, definida pela relação entre patrimônio, memória e sociedade; e a micro, composta pelo

⁷³ POULOT, 2003:46.

⁷⁴ LE GOFF, *Histoire et mémoire*. 2004:146.

⁷⁵ DE CERTEAU, *L'écriture de l'Histoire*. 2002:38.

⁷⁶ CHOAY, 2006:12.

diálogo entre imagem e indústria cultural levado à contemporaneidade pela difusão das memórias artificiais, tais como a escrita e a fotografia, unidas à cultura de massa, característica dos séculos XX e XXI. A esse respeito, a historiadora Maria Rosas, em seu estudo sobre os museus na Espanha comenta:

Por outro lado, não se pode esquecer a aparição de novos conceitos relacionados ao consumo cultural de massas, que cristalizam o “museu-espetáculo”, isto é, um museu no qual se privilegiam as sensações fugazes e intensas em detrimento do conhecimento reflexivo e contemplativo. A atração do maior número possível de pessoas reforça a tendência “macro” da cultura atual, filtradas através de eventos de forte impacto visual e sensorial.⁷⁷

É nesse sentido que se insere o campo de fala de André Malraux, representado por seus discursos, como construção discursiva que procura contribuir e materializar o debate em torno do dilema e dos conflitos que se desenham na ordem da cultura memorialística. Os museus e o patrimônio histórico, noções que constituem o cerne de seu pensamento crítico, formalizam os desafios de unir a passagem do tempo à existência humana, tornando-se instrumentos de produção e de percepção de sentidos singulares, construídos com o intuito de desafiar a finitude da condição humana.

Assim, as três primeiras seções apresentaram os aspectos históricos que nortearam a construção das noções de patrimônio e de museus, vinculando-as ao desenvolvimento das identidades nacionais. No subcapítulo seguinte, serão investigadas as ações da França no campo da política pública cultural, explicitando as razões que a fizeram se tornar uma referência neste tema. Em seguida, a partir dos conceitos trabalhados até o momento discutiremos a relação que se constrói entre a sociedade e os lugares de memória – patrimônio, museu, monumento, documento –, na medida em que se consolida o diálogo entre a cultura da memória e o patrimônio. E, para concluir o capítulo, será estudado o trabalho de Malraux à frente do Ministério da Cultura, destacando as principais diretrizes que nortearam seus projetos.

⁷⁷ ROSAS, *Los nuevos museos en España*. 2002:12.

1.4. O modelo francês: a exceção cultural e os antecedentes da consolidação de uma política cultural nacional

Neste subcapítulo, serão investigadas as iniciativas políticas e culturais que antecederam e abriram espaço para a consolidação do Ministério da Cultura, em 1959, levando-se em conta o pioneirismo da França em relação a ações de preservação e o papel da Unesco no âmbito do patrimônio histórico.

Para estudar o significado e a trajetória da política cultural francesa, é preciso compreender primeiramente a noção de «exceção cultural», tão cara aos franceses, pois norteia as relações entre Estado e cultura.

Segundo Serge Regoud⁷⁸, a noção de exceção cultural veio à tona em 1986, durante as negociações do *Uruguay Round*, como oposição à GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*: Acordo geral sobre tarifas duaneiras e comércio). O GATT é um tratado sobre a organização do comércio internacional, que determina um princípio de liberalismo internacional de trocas comerciais em relação a determinadas categorias de produção e de mercadorias, incluídas aí o que Regoud chama de *oeuvres d'esprit*, isto é: produtos culturais, principalmente obras cinematográficas e audiovisuais. Porém, a noção de exceção cultural do Estado francês surgiu mesmo no debate público em 1993, ao mesmo tempo em que a organização internacional GATT conquistava notoriedade na mídia e era descoberta por profissionais da cultura e administradores públicos. Assim, para escapar à aplicação desse mecanismo de livre-troca às obras representativas de uma identidade cultural – e que, portanto, não devem ser definidas como mercadorias – a França, no núcleo da Comunidade Européia, esboçou a ideia de exceção cultural. Desde então, tal noção se tornou *slogan* e ganhou notoriedade, sobretudo graças à promoção que François Mitterrand fez dela, constituindo um fundamento político sobre a qual a França, e a Europa de uma forma ampla, construíram e mantiveram seus sistemas jurídicos de organização e de proteção do setor audiovisual, conforme comenta Regoud:

L'idée – devenue slogan, grâce au prestige de certains de ses promoteurs comme François Mitterrand ou Jacques Delors, alors président de la Commission Européenne – selon laquelle “l'audiovisuel n'est pas une merchandise comme les autres” a constitué le fondement politique sur la base duquel a été dégagée la notion d'exception culturelle, permettant à la France, et à l'Europe, de maintenir leurs systèmes juridiques d'organisation et de protection du secteur cinématographique et audiovisuel, en échappant aux principes libre-échangistes du GATT.⁷⁹

⁷⁸ REGOURD, *L'exception culturelle*. 2002:11.

⁷⁹ REGOURD, 2002:11.

Porém, se a noção de exceção cultural surgiu nesse contexto de negociação internacional (que, por sua vez, depois resultou na criação da OMC), Regoud afirma que suas premissas são bem anteriores e datam do período posterior à Segunda Guerra Mundial. À época, os acordos franco-americanos Blum-Byrnes, favoráveis às importações de filmes americanos na França, suscitaram protestos unânimes dos profissionais de cinema.

Assim, a exceção cultural francesa busca assegurar a manutenção dos princípios de organização e de financiamento da produção cultural do país, a fim de beneficiar e proteger o produto nacional, se opondo fortemente aos mecanismos de livre-troca transnacional. O conceito vem ganhando mais importância na medida em que, não apenas cinema e televisão ganham notoriedade, mas outros sistemas midiáticos entram em cena, como a internet e a TV a cabo. A pressão exercida pela globalização e pelas indústrias culturais é grande e ameaça o sistema governamental de regulação do audiovisual⁸⁰.

Pode-se afirmar que a noção de exceção cultural se popularizou e, embora corresponda essencialmente ao cinema e ao audiovisual, geralmente é associada à produção cultural francesa em seu conjunto, sendo vista como uma característica do Estado cultural francês e, conseqüentemente, emblema e fundamento sobre o qual a política cultural foi construída. Por isso que, para estudar a política cultural francesa, é preciso compreender as ideias que nela estão embutidas, mesmo que anteriores à sua criação oficial em 1959, mas representativas de um locus, uma cultura, uma sociedade francesas.

Aliás, mais do que uma ideia ou um conceito, a exceção cultural é um desafio no atual contexto de globalização dos mercados culturais e, de acordo com Philippe Poirrier, “sua existência garante a sobrevivência do setor audiovisual e, por extensão, a identidade da cultura européia”⁸¹.

Os teóricos Philippe Urfalino, na obra *L'invention de la politique culturelle* (2004); Philippe Poirrier, no ensaio “O Estado e a política cultural” (2001); e Augustin Girard, em “1959, la naissance de une politique publique de la culture” (1999), são unânimes em afirmar que o surgimento de uma autêntica política pública da cultura na França tem lugar somente em 1959, com a criação do Ministério da Cultura. Urfalino define a ideia de política cultural como um conjunto de práticas e normas, referenciadas pelo Estado, relativas aos bens culturais de uma nação. Deve-se observar que, antes da administração política de Malraux, a nação francesa já contava com uma herança teórica e legislativa no âmbito da cultura, sobretudo em relação a monumentos históricos; porém, tais ações eram isoladas e não

⁸⁰ REGOUD, 2002:06.

⁸¹ POIRRIER, *L'état et la culture en France au XXème siècle*. 2000:09.

constituíam um repertório coeso e organizado, ficando a critério de cada governo sua aplicação.

De acordo com Poirrier, os cinco regimes que se sucedem na França, de 1815 a 1875, expõem instabilidade política; mas, em contrapartida, demonstram um caráter de continuidade na política acerca das artes e da cultura. Conforme o historiador ressalta, as artes e, sobretudo, o patrimônio, são elementos de coesão nacional. Não à toa, os monumentos despertam especial atenção quanto à existência de uma política de proteção e conservação. Afinal, os símbolos nacionais são utilizados pelo Estado para enfatizar as características da nação e alinhá-las a um projeto coletivo, conforme já colocado por Françoise Choay. Memória e patrimônio são termos conectados ao processo de construção de identidades nacionais; e, no caso da França, se apresentam como elementos constitutivos de uma nação que sempre operou com o próprio discurso histórico como monumento. Sendo assim, apesar da freqüente instabilidade política, a cultura e as artes sempre contaram com o apoio do poder público.

Nos séculos XVII e XVIII, o Estado já se fazia presente na criação cultural, através da fundação de Academias relacionadas às artes, e também das manufaturas reais. Eram comuns as práticas do mecenato real, da censura, e as coleções eram, de maneira geral, restritas à nobreza e ao clero, tradicionais proprietários de bens artísticos de valor, como pinturas, tapeçarias, jóias, livros, mobiliário. As Academias constituíam novos “lugares e bases de cultura”, como as chamava Bacon, destinados à pesquisa, ao estudo e à discussão de ideias, “cujos recursos eram necessários para projetos de larga escala e equipamentos caros”⁸². Destaca-se, nesse período, a criação da *Académie Royale des Sciences* (1666), o *Observatoire de Paris* (1667) e a *Académie Française* (1635), fundadas sob a égide de Luís XIV. Somadas aos salões informais patrocinados por senhoras intelectuais da aristocracia, esses lugares de cultura, direta ou indiretamente relacionados ao Estado monárquico “forneciam oportunidades para inovação – novas ideias, novas abordagens, novos tópicos – e para os inovadores, fossem ou não academicamente respeitáveis”⁸³. Dominique Poulot se refere ao século XVII como a era da erudição, na qual os domínios da história e da crítica se aproximam, e gerando maior preocupação com fontes, documentos, monumentos e leituras eruditas, a fim de reinterpretarem o passado: “Uma vez estabelecido o valor e a

⁸² BURKE, *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. 2003:44.

⁸³ BURKE, 2003:47.

confiabilidade desses monumentos de quaisquer espécies, visando uma ressurreição do passado, a definição contemporânea do patrimônio pode ser construída”⁸⁴.

Com a Revolução Francesa, a relação entre nação e patrimônio se estreita, conforme já tratado anteriormente. Porém, neste momento, se por um lado a noção moderna de museu e de patrimônio histórico se consolida, por outro há também o surgimento do conflito entre as ações de proteção e de vandalismo, conforme assinalam Poirrier e Choay. A destruição de monumentos e obras de arte leva à invenção de uma política de patrimônio nacional, alicerçada na vontade de uma regeneração da nação e de construção de uma memória feita de símbolos e de representações expressivas, signos propagados em conjunto com os ideais Republicanos e que se tornam elementos característicos da civilização francesa. O historiador André Chastel também aponta como sendo deste período o surgimento da noção de um inventário geral dos bens culturais – ideia, aliás, que perdurou e foi retomada por André Malraux, quando Ministro. Segundo Chastel:

Sob a ação das academias de província, por volta de 1770/80, foram elaboradas perspectivas gerais, por vezes publicadas sob o título ingrato de “estatística”; nelas se fazia menção, ao lado dos recursos agrícolas, econômicos, etc., às obras históricas interessantes e até mesmo a algumas belezas naturais. Pode ser ínfimo, mas representava uma inovação, na medida em que não é costume na antiga França atribuir aos edifícios e obras de arte uma importância mais do que anedótica.⁸⁵

A época revolucionária trouxe dilemas e confrontos quanto aos bens culturais, e foi necessário um amadurecimento rápido no que diz respeito às ações em relação ao patrimônio. Ao mesmo tempo em que havia a destruição dos símbolos do despotismo, existia também o interesse em preservar obras de arte e monumentos históricos. Esse interesse, face às ações de vandalismo, trouxe um sentimento de urgência sobre as providências a serem tomadas em relação à proteção, ao ordenamento e ao registro dos bens que restavam. Foi assim que a ideia do Inventário acabou se impondo:

Como é que a ideia do Inventário geral atravessou tudo isto? Ela avançou pela força das coisas. Os tesouros dos conventos e dos bens confiscados aos emigrados amontoaram-se em armazéns. Uma transferência geral precedeu o Inventário geral que foi, em primeiro lugar, uma espécie de “inventário *postmortem*” das duas ordens desaparecidas. Nas listas que foi possível encontrar e até nos catálogos sumários dos museus que se formaram, as notícias estão longe de ser satisfatórias, mas os espíritos começavam a aproximar-se do problema e a compreendê-lo na generalidade.⁸⁶

⁸⁴ POULOT, 2003: 37.

⁸⁵ CHASTEL, André. “A invenção do inventário”. *Revue de l’Art*. Paris: CNRS, n.87, 1990, disponível no endereço www.cidadeimaginaria.org/pc/ChastelInventaire.pdf

⁸⁶ CHASTEL, André. “A invenção do inventário”. *Revue de l’Art*. Paris: CNRS, n.87, 1990, disponível no endereço www.cidadeimaginaria.org/pc/ChastelInventaire.pdf

No entanto, essa experiência ficou adormecida até o final do séc. XIX, quando Chennevières, após 1871, relança alguns volumes. Posteriormente, o projeto do Inventário é retomado por Malraux, com importante participação do próprio André Chastel, fatos que serão tratados mais adiante.

Durante o Império Napoleônico, a cultura é colocada sob a autoridade de Napoleão I e os pressupostos culturais da revolução sofrem alterações. De 1830 a 1848, a Monarquia de Julho reinterpreta a política de patrimônio, centralizando-a na gestão de monumentos históricos e caracterizando um período de forte interferência do Estado na questão cultural, com objetivos não democráticos, mas que buscam consolidar uma cultura da nação. A concepção de monumento histórico como elemento de forte poder simbólico ligado aos valores e à memória da nação ganha espaço durante o período, sobretudo quando François Guizot – notável historiador e autor de *Essais sur l'histoire de France* - instaura, em 1830, o Serviço dos Monumentos históricos, criando o primeiro cargo de inspetor-geral de Monumentos Históricos⁸⁷. Quatro anos mais tarde, o escritor Prosper Mérimée é nomeado para o cargo e, em seguida, é redigida a primeira lista de monumentos protegidos. Mérimée é auxiliado pela Comissão dos Monumentos Históricos, com uma equipe da qual fazia parte nomes como Victor Hugo, Montalembert, Victor Cousin e o Barão Taylor, com um trabalho entusiástico⁸⁸. Assim, o sistema de proteção e registro é controlado e financiado pelo Estado. Segundo Choay: “O número de tombamentos passa de 934 a 3.000 entre 1840 e 1849. As regras de sua seleção não são ditadas por critérios de erudição, mas pelos imperativos pragmáticos e econômicos de uma política de conservação e proteção”⁸⁹.

Os processos de restauração relativos a esses bens ficam a cargo de arquitetos renomados, como Eugène Viollet-le-Duc. Ainda segundo Vincent, “O Serviço Francês dos Monumentos Históricos, um dos primeiros no mundo, nasceu e, a partir daí, irá ampliar a sua área de atuação”⁹⁰. Porém, somente no final do século, em 1887, é promulgada a lei relativa às esferas de ação do Serviço dos Monumentos Históricos.

Em suma, pode-se afirmar que, no processo de debate e de reconhecimento dos bens patrimoniais, a França é considerada precursora. Mesmo antes da criação de instituições oficialmente destinadas à consolidação de procedimentos e de referências para proteção do patrimônio, o país já se dedicava ao tema. Segundo Alexander Lobrano, são marcos desse

⁸⁷ VINCENT, Jean-Marie. Conservação e valorização do patrimônio, 2002. Disponível no endereço: <http://www.ambafrance.org.br/abr/imagesdelafrance/conservpatrim.htm>

⁸⁸ CHOAY, 2006:146.

⁸⁹ CHOAY, 2006:146.

⁹⁰ VINCENT, Jean-Marie, 2002. Disponível no endereço: <http://www.ambafrance.org.br/abr/imagesdelafrance/conservpatrim.htm>

processo a elaboração da lista de monumentos históricos, criada em 1837, e a restauração da Catedral de Notre Dame, em 1844; ações que deram continuidade, portanto, à discussão surgida com a Revolução quanto ao conceito e o destino dos patrimônios de uma nação:

A lista nacional de monumentos históricos foi criada em 1837 e a emocionante restauração de Notre Dame pelo arquiteto Eugène Emmanuel Violet-le-Duc, entre 1844 e 1864, despertou o país inteiro para a importância de proteger e preservar sua vasta herança cultural, ou *Patrimoine*. A França tem tido um importante papel na Unesco desde sua criação e tem tido uma abordagem pró-ativa na preservação histórica mundial.⁹¹

Além disso, importante comentar a realização de grandes eventos, ocorridos em fins do XIX, que buscam propagar a França como modelo de práticas artísticas e culturais: Paris sedia as Exposições Universais de 1855, 1867, 1878, 1889 e 1900, que têm grande repercussão internacional, sobretudo a última. No entanto, Choay destaca que iniciativas como a de Guizot em relação aos bens culturais eram raras, mesmo entre os historiadores, que não costumavam olhar com interesse os monumentos históricos: “No século XIX, os historiadores que queriam e sabiam olhar os monumentos antigos eram exceções e continuaram sendo por muito tempo”⁹².

Segundo Poirrier, a III República, em 1914, põe em cena uma abordagem liberal e o retraimento do papel do Estado na cultura e nas artes. Dessa forma, o mercado de arte se afirma como legitimador da produção artística, enquanto a proteção ao patrimônio continua sob a tutela governamental. Nesse período, é promulgada a lei sobre os monumentos históricos (31 de dezembro de 1913), que vigora até a atualidade, e dispõe de duas esferas de proteção ao patrimônio histórico: tombamento e inscrição no Inventário Suplementar de Monumentos Históricos.

Para Choay, o advento da industrialização teve grande influência na consagração do monumento como referência histórica⁹³. O movimento de culto ao passado começa a existir em paralelo ao culto à modernidade, configurando a dualidade que persiste até os dias de hoje no que se refere à reflexão e à proteção do patrimônio: o duplo movimento em relação ao passado e ao presente/futuro. Essa conscientização quanto aos valores de referência do patrimônio leva a uma progressiva retomada no Estado na esfera de gestão cultural, cuja participação havia encolhido após a I Guerra Mundial. Segundo Poirrier, a Frente Popular (1936-1938) e o Partido Comunista Francês colaboram nessa tendência, cobrando do Estado mais intervenção pública. Como resultado, em 1941 é criada a lei sobre as escavações

⁹¹ LOBRANO, A Unesco na França, In Revista FranceGuide. 2007:18.

⁹² CHOAY, 2006:129.

⁹³ CHOAY, 2006:137.

arqueológicas, fato que legitima a ação do Estado em relação ao controle dos vestígios do passado que encontram-se sob a território francês. E, em 1943, é lançada lei complementar a de 1913, que trata da proteção de monumentos históricos, demarcando áreas de proteção (500m) no entorno do monumento tombado. Assim, quaisquer intervenções nessas zonas estão sob a tutela e a autorização do Estado.

Deve-se destacar também o papel de alguns organismos internacionais no estabelecimento de uma ação efetiva no que se refere a políticas sobre bens patrimoniais. Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), foi criada a Sociedade das Nações Unidas e, em 1922, teve lugar o Comitê Internacional de Cooperação Intelectual (CICI), tendo Henri Bergson à frente de sua presidência. Em 1945 foi estabelecida a Organização das Nações Unidas (ONU), em substituição à Sociedade das Nações e, logo após, é instituída a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

Criada em 1945, a Unesco foi fundamental na criação e na consolidação de normas e de documentos para proteção do patrimônio. A Unesco, ao funcionar como organismo autor de programas de referência, traz à tona a reflexão sobre o conceito de patrimônio mundial, pondo em cena a ideia de que o patrimônio cultural extrapola fronteiras geográficas e nacionais, e configura um bem pertencente a toda a humanidade. Vale lembrar que a própria Unesco se caracteriza como um organismo supranacional. O objetivo da instituição era, e ainda é, “acompanhar o desenvolvimento mundial e, ao mesmo tempo, auxiliar os Estados Membros na busca de soluções para os problemas que desafiam nossas sociedades”⁹⁴, em diversos campos de atuação, tais como educação, ciências sociais, comunicação e cultura.

Deve-se observar a dificuldade em precisar quando surgiu o termo patrimônio cultural e histórico, distanciando-se do sentido original de bem essencialmente material, vinculado à ideia de herança e de paternidade. Os dois primeiros documentos de referência no âmbito do patrimônio, a Carta de Atenas (1933) e a Carta de Veneza (1964), trabalham com a ideia de patrimônio histórico e cultural fazendo uso do termo monumento histórico, embora a Carta de Atenas faça rápida menção, num subtítulo, à expressão “patrimônio histórico das cidades”⁹⁵. A Recomendação de Nova Delhi, de 1956, utiliza o termo patrimônio arqueológico⁹⁶. A Recomendação de Paris de 1964, relativa às normas de exportação e importação ilícitas de bens culturais, parece avançar na aproximação dos termos, fazendo menção à expressão “o

⁹⁴ Citação retirada da página virtual da Unesco, no endereço:

http://www.unesco.org.br/unesco/organizaçãoMundo/UNESCOMundo/mostra_documento

⁹⁵ CURY [Org.], *Cartas Patrimoniais*. 2004:52.

⁹⁶ CURY [Org.], 2004:72.

patrimônio constituído pelos bens culturais”⁹⁷. A Declaração da Unesco, de 1966, relativa aos princípios de cooperação cultural internacional abre o campo para ideia de patrimônio mundial, que seria desenvolvida e difundida na Convenção de 1972, ao afirmar que todas as culturas fazem parte do patrimônio da humanidade⁹⁸. Certo é que a ideia de patrimônio sofreu gradativamente uma metamorfose através dos tempos, incorporando novas noções e novas abordagens da relação entre bem, cultura e memória, daí a dificuldade em determinar uma data que especifique sua origem. Lembro que, conforme Michel Melot aponta, a ampla difusão do termo patrimônio cultural teve lugar no século XX, a partir da criação do conceito de patrimônio mundial pela Unesco, em 1972 e do *l’Année du patrimoine*, em 1980⁹⁹. A contribuição da Unesco pode ser lida como uma forma de institucionalização do patrimônio cultural no âmbito do Estado, na medida em que o monumento passa a ser pensado de maneira global e coletiva, não mais isoladamente, ainda que esteja sob a responsabilidade de uma nação específica.

O sucesso da recepção que o termo encontra se deve, segundo o pesquisador, à ausência de referências na sociedade atual, em que as fronteiras geográficas e sociais, assim como o sentido e a importância de representações coletivas, como a família e a nação, se mostram indefinidas e geram angústia:

Sem dúvida esse sucesso se deve à busca de vínculos em um mundo no qual as fronteiras da camadas da comunidade se confundem, do clã à humanidade; e, ainda, as coletividades contratuais se multiplicam, pondo em confronto seus caracteres e seus interesses divergentes.¹⁰⁰

Atualmente, a França possui cerca de 30 Patrimônios Mundiais classificados pela Unesco, cuja sede é em Paris, datando as primeiras classificações de 1979.

Assim, se a intervenção do Estado nas práticas coletivas culturais se inscreve na história francesa bem antes de 1959, é também inegável que a criação de um Ministério da Cultura marca a ruptura não apenas com o poderoso setor de Educação, mas também com iniciativas isoladas e pouco consistentes de intervenção pública na cultura. No subcapítulo seguinte será discutido o papel da cultura da memória como mediadora da relação entre sociedade e patrimônio. E, para finalizar o primeiro capítulo deste trabalho, no subcapítulo 1.6 serão apresentadas as ações de André Malraux à frente do Ministério, dando início a um processo

⁹⁷ CURY [Org.], 2004:97.

⁹⁸ O texto da Declaração de 1966 está disponível no endereço:

http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁹⁹ No Brasil, o SPHAN, atual IPHAN, foi criado em 1937 com a denominação de “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, pondo já em evidência uma concepção inovadora, para a época, do termo patrimônio.

¹⁰⁰ MELOT, 2004:08

que alça a nação francesa à condição de pioneira na criação de um ministério dedicado exclusivamente à cultura e consolidando a tutela do Estado em relação à salvaguarda dos monumentos nacionais.

1.5. *Memorabilia*: A cultura da memória na construção do patrimônio

Abordar a relação entre sociedade e memória é uma tarefa delicada, sobretudo porque os primeiros passos incluem o manuseio do termo *cultura*, no qual incidem os diversos conceitos que permeiam sua trajetória teórica no campo da antropologia e, mais recentemente, dos estudos culturais. Assim, para que esse estudo não se envolva em campos teóricos, por vezes controversos, que não compõem absolutamente o objetivo da pesquisa, a discussão conceitual sobre o significado de cultura não será abordada.

Por ora, interessa a investigação sobre a memória como fim e o patrimônio como ferramenta; ferramenta de seleção do registro do tempo, do que vale a pena ser mantido na lembrança coletiva. Considerando, ainda, uma espécie de duplo fenômeno social: enquanto o tempo se acelera cada vez mais rápido, seguindo os rastros da tecnologia, nunca se guardou tanto, nunca se buscou tanto a preservação, em arquivos, em museus, em monumentos, em bibliotecas. Consolida-se então a relação e o compromisso entre tecnologia e registro; e a fronteira entre memória real e memória virtual se torna cada vez mais tênue.

Para Pierre Nora, no texto “Entre memória e história, a problemática dos lugares”, a consciência da inexorabilidade do tempo gera uma ruptura entre passado e presente, e uma conseqüente angústia surge, pela compreensão de que o desequilíbrio temporal é característica intrínseca da condição humana; isto é, o tempo passa, o passado se torna morto e o porvir é sempre enigmático. Dessa forma, surge a tentativa de apreender o passado, formalizado em lugares que cristalizam as repetições, as tradições, a memória. Afinal, como afirma Nora, “fala-se tanto da memória porque ela não existe mais”¹⁰¹. O historiador faz sua análise crítica sobre o tema:

Aceleração da história. Para além da metáfora, é preciso ter a noção do que a expressão significa: uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo sob o signo do terminado, o fim de alguma coisa desde sempre começada.¹⁰²

¹⁰¹ NORA, Entre memória e história: a problemática dos lugares. 1993:07.

¹⁰² NORA, 1993:07.

A aceleração da história dá lugar ao esfacelamento da memória tradicional, representada pelas sociedades-memória, ou seja, grupos responsáveis pela transmissão de valores: etnias, famílias, escolas, igrejas. Fim, ainda, como assinala Nora, das ideologias-memórias, que “asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que se deveria reter do passado para preparar o futuro; que se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução”¹⁰³. O passado é retido e reapropriado, a fim de atenuar a ruptura entre o obsoleto e o futuro desconhecido; são criados espaços materializadores dessa memória perdida, porque não mais natural ou tradicional, em conjunto com um lugar de fala, que institucionaliza medidas e procedimentos para a preservação e a conservação. Nesses termos, encontra-se embutida a ideia de continuidade, de manutenção, de forma a reduzir os vestígios de mudança ou de confronto a níveis mínimos. Porém, para que esses sinais permaneçam encobertos, é necessário um laborioso e contínuo processo; um trabalho árduo que, por ser realizado por olhos e mãos do presente, costuma criar conflitos entre o tempo decorrido e o futuro. Eis o grande desafio do patrimônio e da memória cultural: (re)unir espaços de memória em harmonia com o olhar do presente e a desmaterialização do futuro, compreendendo o bem patrimonial como a concretização de processos memorialísticos, e não como sinônimo de memória.

Para a filósofa Agnes Heller, no ensaio *Memória cultural, identidad y sociedad civil*, entende-se por memória cultural o conjunto de procedimentos que contêm significados compartilhados por um grupo de pessoas. Esses significados podem assumir a forma textual e se mostrarem como signos materiais, a exemplo de imóveis e de estátuas; ou, ainda, como signos imateriais, através de festas, cerimônias, rituais, modos de fazer. Relacionados sempre à identidade coletiva, são depositários de um registro, de uma *memorabilia*, que só adquirem significado ao serem incessantemente reconstruídos pela comunidade na qual se inserem, o que remete ao conceito de metamorfose, desenvolvido por André Malraux. Para o escritor, a metamorfose consiste na capacidade incessante de ressignificação da obra de arte, a partir de confrontos e de diálogos com outras obras, alicerçados em tempos e espaços distintos. Assim, como pondera Heller, a memória cultural se constrói na metamorfose constante dos signos de registro:

Antes, a memória cultural estava de acordo com objetivos que forneciam significados de uma maneira concentrada, significados compartilhados por um grupo de pessoas que deles se apropriavam. Podiam ser textos, tais como pergaminhos sagrados, crônicas históricas, poesia lírica ou épica. Também podiam ser monumentos, como edifícios ou estátuas,

¹⁰³ NORA, 1993:08.

abundantes em signos materiais, sinais, símbolos e alegorias que funcionavam como depósitos de experiência, memorabilia construídos como recordatórios. Mas agora a memória cultural está incorporada a práticas repetidas e repetíveis regularmente, tais como festas, cerimônias, ritos. Finalmente, a memória cultural, tal qual a memória individual, está associada aos lugares. Lugares nos quais tenha ocorrido algum acontecimento significativo e único, ou nos quais um acontecimento significativo se repita regularmente (...).

A memória cultural é construção e a afirmação da identidade.¹⁰⁴

A memória cultural põe em cena, paralelamente, tanto a criação de signos e de alegorias, quanto a existência de lacunas, como destaca Nora: “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares”¹⁰⁵. Signos e símbolos como depositários de experiências configuram lugares de memória. A constituição dessas alegorias evidencia um distanciamento entre sociedade e memória. É como se o grupo precisasse de constantes sinais para relembrar os elementos que compõem sua identidade coletiva. Sinais esses que são escolhidos, selecionados e têm a função de dar sobrevivência a determinados fatos, personagens, ações, significados. Esse recorte nunca é aleatório, como mostra o historiador Jacques Le Goff, no artigo “Documento/Monumento”:

A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos.

De facto, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efectuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.¹⁰⁶

Le Goff caracteriza os dois termos, documento e monumento, como materiais da memória e investiga seus significados. *Monumentum*, do latim *monere*, fazer recordar, iluminar, é um sinal do passado, tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação. Ele destaca que, desde a Antiguidade romana, o *monumentum* segue duas tendências: uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura; e um monumento funerário para perpetuar a recordação de uma pessoa. Assim, o binômio morte/memória se faz presente, sendo a morte o lugar máximo de ausência do outro, no qual, assim, os mecanismos de memória artificial – monumento – entram em cena a fim de suavizar a lacuna. O historiador ainda enfatiza:

O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória colectiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.¹⁰⁷

¹⁰⁴ HELLER, *Memoria cultural, identidad y sociedad civil*. 2003:06.

¹⁰⁵ NORA, 1993:08.

¹⁰⁶ LE GOFF, Verbete *Documento/Monumento* In *Enciclopédia Einaudi*. 1985:95.

¹⁰⁷ LE GOFF, 1985:95.

À guisa de comentário, a tradição da *memorabilia* na forma de edificações e de construções, iniciada na Antigüidade Romana, fundamenta a maior parte das noções de patrimônio histórico e cultural no Ocidente, até a atualidade. O chamado patrimônio de “pedra e cal” ainda prevalece como valor qualitativo e seletivo.

Já o termo latino *documentum* é derivado de *docere*, ensinar, e evoluiu para o significado de prova, sendo utilizado no vocabulário legislativo. Assim, através da linguagem jurídica, o sentido de testemunho histórico é incorporado e, a partir do século XIX, com a escola histórica positivista, *documentum* se torna o fundamento do fato histórico. É considerado, pela historiografia tradicional, como prova histórica, ainda que seja resultado da escolha do historiador. Importante salientar que a ideia de documento se contrapõe à de monumento, na medida em que o primeiro aponta na direção de uma suposta objetividade, ao contrário da manifesta intencionalidade do monumento. No século XX, com a Escola *Annales*, surgida a partir da *Revue des Annales* (1929) e formada por historiadores como Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel, Michel Foucault e o próprio Le Goff, a noção positivista de documento é posta em questão e seu conceito é alargado, assumindo um sentido mais amplo de documento escrito, ilustrado, sonoro, visual, e torna-se, ao invés de ponto de partida, um valor relativo que compõe o problema histórico.

Assim, Le Goff constata que o que transforma o documento em monumento é a sua utilização pelo poder. O documento/monumento é composto por elementos que funcionam como “um inconsciente cultural que assume um papel decisivo e intervém para orientar uma apreensão, um conhecimento, uma apresentação (...)”¹⁰⁸. Esse inconsciente cultural mencionado por Le Goff retoma a noção de memória cultural apresentada por Heller: a memória a serviço da construção de uma identidade coletiva. Essa coletividade, ao reconhecer alegorias como depositárias de significados e de registros do tempo passado, dá origem a uma crescente preocupação com a memória e com os meios de preservação, configurando um movimento tão expressivo que o crítico alemão Andréas Huyssen o classifica como fenômeno: o foco contemporâneo na memória e na temporalidade.

Em seu trabalho dedicado ao tema, *Seduzidos pela memória* (2004), Huyssen aborda o nascimento de uma cultura e de uma política da memória, fortalecidas sobretudo a partir do século XX com expressivos eventos históricos, a exemplo do movimento de descolonização, da queda do Muro de Berlim e de novos movimentos sociais. Ele cita ainda o Holocausto como grande modelo de construção de um discurso da memória, com seus debates cada vez

¹⁰⁸ LE GOFF, 1985:103.

mais amplos em meios de comunicação de massa, sua representação através de filmes e de séries televisivas e a criação do *Holocaust Memorial Museum* (1993), em Washington/EUA, o que não deixa de ser sintomático: a apropriação americana do trauma judaico.

Para Huyssen, o fenômeno põe em cena a globalização da memória e dos elementos que a compõem, aí compreendidos os já falados monumentos e documentos, ambos em sua condição ampla de signos mnemônicos. Ele afirma ainda que essa globalização evidencia dois sentidos: primeiro, o caráter de consumo que a memória assume, ao transformar o evento e o discurso em produtos e cifras; segundo, a “prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades”¹⁰⁹. Em outras palavras, ao massificar e ao transformar a memória em algo consumível, a sociedade perde a oportunidade de reavaliar os eventos passados, procurando interrogar as relações de tolerância e de poder que se formaram e que, debatidas e questionadas numa instância profunda, tendem a se tornar objetos de recomposição e de redescoberta da própria civilização, a fim de não repetir os mesmos erros. Porém, na medida em que é instaurado um discurso totalizante e superficial, os sentidos se perdem e a apropriação coletiva do significado daquela memória não se concretiza. Huyssen afirma ainda que a disseminação geográfica da cultura da memória se mostra tão expressiva quanto o uso político da memória:

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (...), até as tentativas que estão sendo realizadas, na Argentina e no Chile, para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas de esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais (...).¹¹⁰

O teórico George Yúdice, na obra *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global* (2006), também aborda o tema e alerta para o risco de a cultura da memória na globalização transformar em turismo cultural processos simbólicos de cura. Este é o caso, por exemplo, dos efeitos de grandes eventos trágicos que geram desaparecidos: guerras, atentados, acidentes e ditaduras políticas resultam invariavelmente em um grande número de vítimas, cujos familiares buscam se apoiar na operação simbólica que torne os desaparecidos mais presentes e visíveis. Yúdice então cita como exemplo o atentado de 11 de setembro em Nova York. O lugar onde ocorreu o evento traumático se tornou, num primeiro momento, uma espécie de santuário em homenagem às vítimas. Em seguida, ergueu-se uma plataforma panorâmica no espaço, que deveria guardar alguma relação com a memória, mas

¹⁰⁹ HUYSSSEN, *Seduzidos pela memória*. 2004:13.

¹¹⁰ HUYSSSEN, 2004:16.

transformou-se em mera atração turística, dando início a um processo de esquecimento. Yúdice ressalta que um lugar transformado em recurso turístico para produzir atividade econômica não é o mesmo que um lugar destinado à comemoração, revelação ou rememoração¹¹¹. Daí a importância de uma cultura democrática coletiva, que saiba diferenciar narrativas estéticas relacionadas à memória, a fim de interrogar um processo de desaparecimento, e não um simulacro memorialístico cujo objetivo é atrair turistas, gerando mídia e lucros. Por outro lado, Yúdice aponta o paradigmático “Mães e Avós da Plaza de Mayo”, na Argentina, como exemplo de grupo pautado na cultura da memória de cura, que tradicionalmente se apropria do espaço público para reclamar os corpos e as pessoas dos desaparecidos durante o governo ditatorial. Malraux se refere à questão no discurso de apresentação do projeto de lei de restauração de monumentos históricos, afirmando a importância de salvaguarda dos monumentos para fins de preservação de uma memória coletiva, e não para fins turísticos, embora não se deva desprezar a presença do turismo na esfera do patrimônio cultural: “C'est pour cela que nous voulons les sauver; non pour la curiosité ou l'admiration, non négligeable d'ailleurs, des touristes, mais pour l'émotion des enfants que l'on y tient par la main”¹¹².

Apesar de o processo de culto ao patrimônio ter se realizado ao longo do século XX, alicerçado pela consolidação dos processos de industrialização, os anos de 1960 foram decisivos para a mudança de perspectiva em relação aos monumentos históricos. Na França, país precursor em políticas públicas culturais, adotou-se um conjunto de procedimentos que buscaram reforçar o poder de ação e de decisão do Estado na preservação dos bens patrimoniais. Tornando-se modelo de gestão cultural para o mundo ocidental, a nação francesa tornou-se um exportador de valores e de referências em relação a ações culturais, gerando o que Françoise Choay identifica como “expansão ecumênica das práticas patrimoniais”¹¹³. Tal processo de mundialização de valores, bem como de homogeneização de monumentos históricos, foi legitimado através da Convenção adotada em 1972 pela Assembleia Geral da Unesco, relativa à proteção do patrimônio cultural mundial e natural. Ao propor o conceito de patrimônio cultural universal, baseado no valor universal e excepcional para a história da arte e a ciência, o texto proclamava, portanto, a padronização de valores e de referências relativos à identificação e à consolidação dos bens patrimoniais. Tal discurso de cultura e patrimônio sem fronteiras é reforçado pela discussão que permeia

¹¹¹ YÚDICE, *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. 2006:480/481.

¹¹² MALRAUX, Discurso *Présentation du Projet de Loi relatif à la Restauration des Grands Monuments Historiques* (1961), 1996:50.

¹¹³ CHOAY, 2006:207.

todo o século XX em torno da ideia de civilização, na qual se consolida a noção de integração política e social como prerrogativa para a nação do futuro.

Além disso, ao tratar a problemática do patrimônio e da sociedade, as implicações políticas de um lugar de fala que associa memória e Estado não podem ser deixadas de lado. A relação entre memória e identidade está conectada à formação dos estados nacionais, como reconhece Huyssen, ainda que sua perspectiva globalizante esteja impressa no diálogo contemporâneo que se faz do tema:

Ao mesmo tempo, é importante reconhecer que embora os discursos de memória possam parecer, de certo modo, um fenômeno global, no seu núcleo eles permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos. (...) o lugar político das práticas de memória é ainda nacional e não pós-nacional ou global.¹¹⁴

Quanto à interação entre discursos de memória e identidades nacionais, vale ressaltar que, quaisquer que sejam as motivações das práticas de memória, “a globalização e a forte reavaliação do respectivo passado nacional, regional ou local deverão ser pensados juntos”¹¹⁵. No que se refere à profunda consciência temporal que se observa a partir do século XX e permeia a atualidade, a interferência da tecnologia nos processos memorialísticos se faz evidente. Pode-se citar como exemplo o *Newseum*, também em Washington/EUA, cujo acervo desafia os preceitos originais do museu clássico, já que composto pelo efêmero e intangível: a informação. Há de se citar ainda a ideia de museu imaginário, desenvolvida por André Malraux em *Le Musée Imaginaire*, e que permeia toda sua reflexão sobre a problemática entre museus, aura e reprodução. Embora o escritor não apresente uma definição objetiva do termo, a noção de museu imaginário evoca a ideia um espaço simbólico habitado por reproduções das grandes obras de arte, configurando um catálogo criado a partir da memória pessoal, composto por acervo construído individualmente. Na medida em que se coloca como lugar em construção, o museu imaginário estabelece a relação entre obra de arte e reprodução técnica, permitindo a seu “curador” ferramentas de seleção e de intervenção. Reapropriado pela renovação tecnológica, o museu imaginário se transforma numa construção efetivamente virtual e global. À guisa de ilustração de como a noção de museu imaginário pode ser evocada na contemporaneidade, interessante citar uma reportagem de 2007 que apresenta o museu ideal, realizado em conjunto a partir de suporte tecnológico:

Uma escadaria em Florença, pinturas feitas por homens da caverna e quadros de pintores renascentistas estão entre os escolhidos por alguns dos nomes mais respeitados da arte européia para comporem um 'museu imaginário' que celebra a diversidade da arte na Europa.

¹¹⁴ HUYSSSEN, 2004:16.

¹¹⁵ HUYSSSEN, 2004:17.

A escolha foi feita por 27 artistas da União Européia - um de cada nacionalidade do bloco - escolhidos pela organização do evento. A cada um foi pedido "uma obra de arte que considera mais simbólica dentro da história" do continente.

As obras do 'museu imaginário' são apresentadas em um vídeo, um dos principais destaques da Euroalia, uma bienal de arte que ainda inclui uma série de eventos de artes plásticas, música, teatro, dança, literatura e cinema e que fica em cartaz em Bruxelas até fevereiro de 2008.

O resultado é uma lista de obras e monumentos que, em alguns casos, não caberiam em um museu, mas "refletem os sentimentos e a experiência pessoal de cada artista", acreditam os organizadores.¹¹⁶

No século XX, a preocupação com o termo civilização ganha espaço nos meios intelectuais, que o compreendem como o conjunto de valores e de pensamentos comuns capazes de inserir a nação no processo histórico de evolução social e cultural. Assim, uma nação civilizada encontra seu espaço reconhecido como parte de um grupo, para o qual os termos cultura, progresso e modernidade são meios e prerrogativas de integração social e política, reforçando a tese de valores patrimoniais universais, representada pela Convenção da Unesco de 1972. A questão da cultura e do patrimônio histórico como sistema de valores e de ações, que se consolidou ao longo do século XX, pode ser vista mais claramente no subcapítulo seguinte. Nele, será abordado como o papel de Malraux à frente do Ministério da Cultura se mostrou fundamental para o desenvolvimento da reflexão sobre cultura, arte e política na história da França e, por extensão, das nações que, posteriormente, foram influenciadas por seu pensamento no âmbito das políticas culturais.

1.6. André Malraux e o Ministério da Cultura

É assim que, em seu livro de memórias *Mémoires d'espoir* (1970), o general De Gaulle se refere a André Malraux:

À ma droite j'ai et j'aurai toujours André Malraux. La présence à mes côtés de cet ami génial, fervent des hautes destinées, me donne l'impression que, par là, je suis couvert du terre à terre. L'idée que se fait de moi cet incomparable témoin contribue à m'affermir. Je sais que dans le débat, quand le sujet est grave, son fulgurant jugement m'aidera à dissiper les ombres.¹¹⁷

A admiração mútua rendeu uma grande liberdade de ação a Malraux e, ao general, um certo respeito da classe artística, que passa a usufruir de maior atenção do governo.

¹¹⁶ BIZZOTTO, Márcia. "Artistas elegem o museu ideal". In BBC Brasil.com, publicado em 16.10.2007, e disponível no endereço eletrônico <http://diversao.uol.com.br/ultnot/bbc/2007/10/16/ult2242u1498.jhtm>

¹¹⁷ DE GAULLE Apud POIRRIER, 2000:69.

Compreende-se porque a natureza inquieta e humanista de Malraux resultou, dentre outras coisas, na inauguração de uma política cultural centralizada e em um expressivo conjunto de discursos de profundo teor filosófico, realizados ao longo de toda sua vida. Ao legitimar a V República, o General dá início a um processo histórico que marcaria profundamente a formação cultural na França, reconstruindo e desenvolvendo as noções de políticas públicas e democratização cultural. Durante os anos 20 o escritor se lançou à causa anticolonialista na Indochina; na década seguinte, milita contra o fascismo e o nazismo, participando ativamente da Guerra Civil da Espanha, contra o General Franco. Durante a Segunda Guerra Mundial, se junta à Resistência Francesa contra a ocupação nazista e comanda a brigada Alsace-Lorraine (1944); a partir de 1945, sua aproximação com Charles De Gaulle dá início a uma aliança que os uniria até a morte do General, em 1970.

Ao lado do general, ele se torna brevemente Ministro da Informação em 1945. Após um período de afastamento do governo e militância no RPF, ele retorna de maneira mais sólida em 1958 como Ministro do Conselho, sempre ao lado de De Gaulle, e tem seu auge na conseqüente nomeação, em 1959, à frente do Ministério da Cultura, instituição até então inexistente.

Philippe Poirrier¹¹⁸ comenta que, quando é nomeado, Malraux vive um período de grande notoriedade junto às classes intelectual, artística e política, graças à sua participação ativa nos conflitos armados, à sua aproximação com a esquerda e às obras críticas lançadas nos últimos anos, a saber: *Le musée imaginaire* (1947), *La création artistique* (1948), *Léonard de Vinci* (1951) e *Vermeer de Delft* (1952).

Em 1959, André Malraux não inaugura apenas o *Ministère*; sua gestão apresenta à França e, numa dimensão mais ampla, às nações ocidentais, a noção de política pública, de práticas culturais normatizadas por um Estado. A estruturação de um ministério dedicado somente à cultura reorganiza ações que anteriormente eram subjetivas e formavam um conjunto pouco estável e coeso, tornando-se a partir de então uma referência política, como observa Françoise Choay:

A palavra “cultura” se difunde a partir dos anos 1960. Símbolo de sua fortuna, a criação de um ministério para assuntos culturais, que logo se torna “da Cultura”, é um modelo que não tarda a ser adotado pela maioria dos países europeus e a atravessar os mares.¹¹⁹

Assumir a função de ministro no governo De Gaulle, questão que suscitou intensas críticas de partidários e de adversários, se mostrava como caminho natural a quem dedicou a maior parte

¹¹⁸ POIRRIER, 2000:70.

¹¹⁹ CHOAY, 2006:210.

de sua trajetória intelectual ao exercício da crítica política e de arte. No governo, Malraux não era apenas um especialista em artes e cultura, mas inaugurou o que pode ser chamado, segundo Poirrier, de estilo *malruxien* [sic]: ao se colocar a serviço do poder e da França, ele defendia a cultura universal, homenageava grandes nomes nacionais, de Jean Moulin a Le Corbusier, sua voz tocava a opinião pública. E, não raro, representava o general em festas e comemorações no exterior, se tornando, como afirma Janine Mossuz-Lavau, “o missionário de seu país no exterior, onde ele deveria restabelecer a confiança na França, abalada desde a guerra da Argélia”¹²⁰. O quadro abaixo¹²¹, resultado de uma pesquisa de opinião realizada em 1967, confirma que, apesar das críticas e do número de pessoas que não se pronunciaram, a opinião sobre o “ministro-escritor” era essencialmente positiva, sobretudo para alguém que estava no governo há 8 anos:

Qual a sua opinião sobre A. Malraux como escritor? Muito boa, boa, ruim, muito ruim? E como ministro des Affaires Culturelles?		
9-16 de outubro de 1967		
	Escritor	Ministro
	%	%
Muito boa	14	10
Boa	28	29
Ruim	2	10
Muito ruim	1	3
Não se pronunciaram	55	48
	100	100

Fonte: Sondages, 1967, n.4

A admiração e o trabalho junto a De Gaulle rendeu ao escritor muitas críticas, por conta do conservadorismo e do autoritarismo associados ao militar. Porém, sem recusar tais polêmicas, Malraux parece simbolizar, com sua própria história, as naturais contradições do ser humano inquieto e questionador que vê na cultura e na arte as mais importantes saídas para a limitação humana. Para ele, a obra de arte e a consciência da finitude se colocavam como meios de interrogar o destino e pôr o mundo em questão.

Pesquisadores costumam buscar um fio condutor que alinhe sua obra e sua ação política. Alguns determinam que o tema do humanismo trágico é a essência de sua reflexão; outros afirmam que o espírito anticolonialista formava a unidade de sua trajetória. O próprio

¹²⁰ MOZZUZ-LAVAU Apud POIRRIER, 2000:72. Tradução minha do original: «le missionnaire de son pays à l'étranger, où il doit oeuvrer à rétablir une confiance en la France, ébranlé par la Guerre d'Algérie».

¹²¹ O quadro é uma reprodução, traduzida por mim, do quadro apresentado por Philippe Poirrier, em *L'État et la culture en France au XXème siècle*, 2000, p. 73.

Malraux afirma que a oposição ao colonialismo era o elemento de continuidade de sua vida, justificando, inclusive, sua associação ao governo gaullista:

O elemento absolutamente crucial de minha vida reside no anticolonialismo. Fui ministro de um governo que deu fim ao colonialismo francês. E, com vinte anos de idade, o colonialismo era meu inimigo número um.¹²²

A despeito de sua personalidade considerada polêmica até os dias de hoje, sobretudo pela sociedade francesa que, vale lembrar, possui forte tradição intelectual, as escolhas que nortearam a ação política do Ministro têm importância fundamental para a história da política cultural da França no século XX. Além disso, suas reflexões críticas acerca da criação artística, do patrimônio e da cultura ecoam em todos os estudos que têm como foco a relação entre arte, literatura e sociedade.

A entrada de Malraux no governo do General De Gaulle levantou diversas críticas e oposições, tanto da esquerda quanto da direita francesas. Os mais conservadores não viam com bons olhos o histórico revolucionário e comunista do escritor; enquanto os esquerdistas consideravam uma traição sua aproximação com um personagem militar e autoritário. A falta de experiência administrativa também não contribuiu para melhorar sua imagem; e internamente, no corpo governamental, Malraux encontrava resistências e má vontade:

A nomeação de André Malraux como Ministro da Cultura foi mais o resultado de um conjunto de circunstâncias do que o fruto dos desígnios da V República nascente. Ela [a nomeação] encontrou, de primeira, a hostilidade da *intelligentsia* de esquerda que desaprovava a chegada ao poder do General De Gaulle; a desconfiança da direita por esse “ex-comunista aventureiro”; e o ceticismo da alta administração, que não reconhecia em Malraux o *savoir-faire* de um ministro.¹²³

O fragmento acima, retirado do texto comemorativo dos 40 anos de existência do Ministério, é de autoria de Augustin Girard, então Presidente do Comitê de história do Ministério da Cultura, em 1999. Girard ressalta que, apesar das dificuldades de ordem social, aliadas às limitações orçamentárias do próprio Ministério, a gestão inaugurada por Malraux é, sem dúvida, referência máxima no que se refere à consolidação de um órgão público responsável pela difusão e pela normatização dos bens culturais. Assim, o Ministério de 1959 se torna: “(...) o portador de uma nova política pública de verdadeira grandeza, que seria retomada por dezessete governos sucessivos na França, ao mesmo tempo em que era invejada e copiada por numerosos governos no resto do mundo”¹²⁴.

¹²² MALRAUX Apud MCGILLIVRAY, *Malraux et la révolte irrationnelle: politique, histoire et culture*. 2000:12.

¹²³ GIRARD, Augustin, 1959: *La naissance de une politique publique de la culture*, 1999. Disponível no endereço: <http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/41ans.pdf>

¹²⁴ GIRARD, 1999. Disponível no endereço: <http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/41ans.pdf>

Assim, referência não somente para os ministros posteriores, mas também para os demais ministérios relativos à cultura que viriam a se consolidar no restante do mundo, entre lacunas e críticas, a gestão de Malraux inaugura uma política pública cultural, alicerçada em sua intuição, seu carisma e sua obstinação em fazer da arte um instrumento de metamorfose ao alcance de todos.

No dia 22 de julho de 1959, Malraux assume o cargo de ministro. O texto do decreto de 24 de julho de 1959, responsável pela criação do ministério, apresenta as diretrizes de democratização cultural nas quais se basearia toda sua gestão, de 1959 a 1969:

O ministério incumbido das Questões Culturais tem por missão tornar acessíveis as obras capitais da humanidade, e para começar da França, ao maior número de franceses possível; assegurar a mais ampla procura por nosso patrimônio cultural e favorecer a criação de obras de arte e do espírito que a enriqueçam.¹²⁵

O compromisso com a democratização cultural, a partir da difusão de obras de arte consagradas pela humanidade, marca os princípios da administração malruciana e a inscreve na lógica do Estado previdenciário. Sobre tal fato, Poirrier comenta:

Trata-se de assegurar a todos o mesmo acesso aos bens culturais. Duas políticas contribuem para materializar essa vontade: dar a todos os cidadãos acesso às obras culturais e estender aos artistas os benefícios da proteção social. Além disso, a política cultural é contaminada pela lógica de modernização que permeia a República gaullista. O Estado desempenha um papel decisivo de direção, estímulo e regulação.¹²⁶

O projeto de difusão cultural, amparado pelo progresso tecnológico que permitia a reprodução de obras de arte, se torna rapidamente a ação representativa do governo gaullista, ainda que a essência de sua ideia tenha sido herdada do *Front Populaire*. O *Front* era uma coalisão de partidos esquerdistas que governou a França de 1936 a 1937, e se caracterizava por ser o primeiro governo da III República realizado por socialistas. Entre diversas reformas sociais, pregava a popularização da cultura e da educação, práticas tidas como elitistas. As Casas de Cultura, então, são o resultado dessa política de difusão, pois carregavam em seu espírito a ideia de multiplicação do saber e do conhecimento, na medida em que configuravam centros culturais localizados nas províncias francesas. A ideia era tornar acessíveis monumentos e obras de arte a um número cada vez maior de pessoas, processo que estava profundamente ligado, como já observado, à reprodução técnica, questão recorrente no pensamento crítico de Malraux sobre arte. Trata-se, portanto, de vislumbrar a cultura como

¹²⁵ POIRRIER, Philippe. "O Estado e a política cultural", 2001. Disponível no endereço: www.ambafrance.org.br/abr/imagesdelafrance/cultural.htm

¹²⁶ POIRRIER, Philippe. 2001. Disponível no endereço: www.ambafrance.org.br/abr/imagesdelafrance/cultural.htm

“autodefesa da coletividade, base da criação e herança da nobreza do mundo”, de acordo com as palavras de Malraux no discurso de inauguração da Casa de Cultura de Grenoble, em 1968, no qual o escritor expõe as razões de sua criação:

Car dans toutes les civilisations modernes, c'est-à-dire dans toutes les civilisations nées de la machine, l'homme se trouve en face du plus grand conflit de son histoire. D'une part, les grands moyens de communication des masses, au service des instincts, avec leurs puissantes techniques d'assouvissement. De l'autre, des moyens d'expression aussi étendus, pour chacun de ceux qui les appellent, au service des images de l'homme que nous ont transmis les siècles, et de celle que nous devons léguer à nos successeurs. C'est pourquoi la culture doit être tôt ou tard gratuite comme l'est l'instruction, c'est pourquoi cette Maison, si vaste qu'elle vous paraisse aujourd'hui, appellera sans doute, dans vingt ans, de nombreux relais. Le grand combat intellectuel de notre siècle a commencé. Mesdames et Messieurs, cette Maison y convie chacun de vous, parce que *la Culture est devenue l'autodéfense de la collectivité, la base de la création et l'héritage de la noblesse du monde.*¹²⁷

Françoise Choay comenta sobre o projeto, lembrando que a reprodução da obra de arte possibilita o confronto direto do expectador com a obra, justamente a intenção de Malraux ao concretizar as Casas de Cultura:

André Malraux celebrou o milagre da reprodução fotográfica: graças ao espaço que lhe é próprio e propício à difusão, ela pôde reunir e confrontar a totalidade das obras maiores e menores, gigantescas e minúsculas, gloriosas e anônimas, de todos os tempos e de todas as civilizações, para mostrar sua transcendente unidade. Ao mesmo tempo, pelo fato de não serem mais protegidas pela distância e pelo segredo de seu isolamento, de serem expostas e reveladas à luz do dia, as obras tornam-se acessíveis a todos e parte do universo familiar de qualquer um: a reprodução fotográfica convida ao conhecimento direto e à visita efetiva aos monumentos.¹²⁸

Após a inauguração da primeira Casa de Cultura no Havre, em 1961; seguem-se as *maisons* de Caen (1963), de Bourges (1964), de Firminy (1965), com projeto de Le Corbusier; e, ainda de Amiens (1966), de Grenoble (1968), de Reims (1969), e de Créteil.

Assim, pode-se observar que grande a ação cultural da administração De Gaulle se caracteriza pelo interesse em democratizar os bens culturais, o que resultará na *chef-d'oeuvre* do governo, as Casas de Cultura; bem como na intensa centralização administrativa e política. Ambos, Casas e centralização, justamente, se tornam grandes focos dos críticos de De Gaulle e Malraux. As primeiras são identificadas como projetos pretensiosos, na medida em que, segundo estudo de Pierre Bourdieu e Alain Darbel sobre o público de museus¹²⁹, o *avant-*

¹²⁷ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble* (1968). Disponível no endereço:

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-grenoble.htm>

¹²⁸ CHOAY, 2006:229.

¹²⁹ BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Zouk, 2004.

gardisme dessas instituições afastava os visitantes populares¹³⁰. Quanto à centralização política e administrativa levada a cabo, posteriormente ela se tornou um ponto delicado em face dos ataques esquerdistas, para quem o governo se mostrava elitista e autoritário:

Mas o Ministério das Questões Culturais evidencia uma certa fragilidade. Ele é construído num contexto difícil, marcado pela fraqueza do orçamento e a permanente luta contra os ministérios das Finanças e da Educação Nacional. Os acontecimentos de 1968 desestabilizam o Ministério das Questões Culturais. A crítica esquerdista desnuda o mito da democratização cultural; os partidários da ordem denunciam o apoio público a artistas suspeitos de subversão. Rompe-se em parte a aliança entre os criadores e o ministério. Ainda por cima, num momento de afirmação do consumo e da cultura de massa, o Ministério das Questões Culturais não deu suficiente atenção às indústrias culturais. E o divórcio da educação popular corrobora uma lógica de difusão da cultura das elites, desvinculada das práticas culturais da maioria dos franceses. Excessivamente centralizado, o Ministério das Questões Culturais é insuficientemente disseminado pelo território, muito embora as "casas da cultura" existentes esbocem uma parceria – não isenta de problemas – com as coletividades locais.¹³¹

Porém, alvo de críticas ou não, o fato é que as Casas se tornaram a grande bandeira da gestão malruciana e contemplaram, em sua essência, o diálogo entre as artes, a reprodução e a sociedade. A reflexão de Malraux sobre o tema será evidenciada mais adiante no tópico 2.6, ao ser trabalhada, de maneira pontual, a fala malruciana em relação às Casas de Cultura; instituições que se tornaram, mais do que um projeto político, um compromisso individual com suas convicções ideológicas.

Ainda que o projeto de democratização do saber, representado pelas Casas, concentre grande parte dos estudos e das análises sobre o trabalho de Malraux no ministério, suas ações no âmbito do patrimônio foram muito mais expressivas. Uma delas, de grande repercussão, consiste na *Lei Malraux*, de 4 de agosto de 1962, que permite a salvaguarda dos bairros antigos da França. O fato é lembrado por Jean-Marie Vincent, atual coordenador do Serviço de Inspeção Geral da Arquitetura e do Patrimônio no Ministério da Cultura e da Comunicação, em sua cronologia da legislação patrimonial:

4 de agosto de 1962: diante das intervenções maciças para modernizar as cidades e as destruições que delas resultam, André Malraux, primeiro ocupante do cargo criado em 1959 de Ministro dos Assuntos Culturais, obtém a adoção da lei sobre os setores protegidos e a restauração imobiliária. Essa legislação, ao estender aos conjuntos urbanos históricos a noção de patrimônio e ao permitir a administração dos mesmos por meio de

¹³⁰ MCGILLIVRAY, 2000:94.

¹³¹ POIRRIER, 2001. Disponível no endereço:

<http://www.ambafrance.org.br/abr/imagesdelafrance/cultural.htm>

um "plano de proteção e valorização", salvou o centro histórico das principais cidades francesas, a começar pelo bairro de Marais, em Paris.¹³²

O assunto é de grande relevância, ao apresentar o tema delicado que envolve a relação entre passado e modernidade e, mais precisamente, entre monumento e sítio histórico urbano. Além disso, envolve conceitos de conservação e de restauração atrelados à historicidade; isto é, técnicas de preservação que estão em permanente confronto com o que deve permanecer como signos de uma memória, de uma época. O tema até os dias atuais ainda gera controvérsias, e é inegável que a atitude de Malraux, ao promulgar a lei de proteção ao entorno dos monumentos históricos, foi bastante audaciosa, sobretudo por confrontar interesses econômicos oriundos da especulação imobiliária. Sua iniciativa está de acordo não somente com seu posicionamento crítico, mas também com os ideais postulados na Carta de Atenas, de 1933, segundo os quais “A história está inscrita no traçado e na arquitetura das cidades. Aquilo que deles subsiste forma o fio condutor que, juntamente com os textos e os documentos gráficos, permite a representação de imagens sucessivas do passado”¹³³. E, ainda, mostra-se alinhada à renovação sobre o significado do termo patrimônio, discussão que ganhou força posteriormente na Carta de Veneza, de 1964, que traz à tona a importância de considerar, para fins de preservação, o entorno de monumentos históricos tombados isoladamente: “Artigo 1º: a noção de monumento histórico compreende a criação arquitetônica isolada, bem como o sítio urbano ou rural que dá testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico”¹³⁴. Para o escritor, uma obra de arte ou um monumento histórico, ao perderem sua contextualização, só despertam interesse no âmbito da arqueologia, deixando de lado seu aspecto de patrimônio vivo que interage e coabita com os indivíduos. Malraux tem consciência do significado de sua ação, como evidencia no discurso de apresentação, Assembléia Nacional, do projeto da referida lei:

Au siècle dernier, le patrimoine historique de chaque nation était constitué par un ensemble de monuments. Le monument, l'édifice, était protégé comme une statue ou un tableau. L'État le protégeait en tant qu'ouvrage majeur d'une époque, en tant que chef-d'œuvre. Mais les nations ne sont plus seulement sensibles aux chefs-d'œuvre, elles le sont devenues à la seule présence de leur passé. Ici est le point décisif: elles ont découvert que l'âme de ce passé n'est pas faite que de chefs-d'œuvre, qu'en architecture un chef-d'œuvre isolé risque d'être un chef-d'œuvre mort; que si le palais de Versailles, la

¹³²VINCENT, 2002. Disponível no endereço:

<http://www.ambafrance.org.br/abr/imagesdelafrance/conservpatrim.htm>

¹³³CURY [Org.], 2004:25.

¹³⁴CURY [Org.], 2004: 92.

cathédrale de Chartres appartiennent aux plus nobles songes des hommes, ce palais et cette cathédrale entourés de gratte-ciel n'appartiendraient qu'à l'archéologie; (...).¹³⁵

Importante observar que, como já discutido neste trabalho, a ideia de patrimônio histórico e cultural se desenvolve gradativamente, sobretudo no século XX, tornando-se uma referência normativa, com a Unesco, somente a partir de 1972. Assim, pode-se afirmar que Malraux se antecede e, a exemplo do discurso acima, esboça uma definição do que seria o patrimônio histórico de uma nação. Além disso, sua concepção de restauração e de conservação pode ser considerada, sob determinado ponto de vista, inovadora, pois busca conciliar o passado à modernidade, sem descartar a interferência humana que, por vezes, se faz necessária. Para Malraux, salvaguardar um sítio urbano significava preservar seu estilo arquitetônico e as fachadas dos imóveis; mas, paralelamente, transformar e tornar confortável seu interior. Assim, a restauração concilia dois movimentos complexos que, a princípio, parecem antagônicos: conservar o patrimônio arquitetônico de uma cidade e melhorar as condições de vida dos franceses, como fica claro no mesmo discurso:

Sauvegarder un quartier ancien, c'est donc à la fois en préserver l'extérieur et en moderniser l'intérieur, et pas nécessairement au bénéfice du luxe, puisqu'un certain nombre de maisons restaurées de l'îlot rive gauche sont destinées aux étudiants. Une opération de restauration consiste à conserver au quartier considéré son style propre, tout en transformant les aménagements internes des édifices de façon à rendre l'habitat moderne et confortable. La restauration concilie deux impératifs qui pouvaient paraître jusque-là opposés: conserver notre patrimoine architectural et historique et améliorer les conditions de vie et de travail des Français.¹³⁶

Deve-se ressaltar a relevância das palavras de Malraux, em sua concepção de restauração, pois elas evidenciam que preservar o patrimônio histórico só faz sentido na medida em que se torna possível um diálogo entre a sociedade e o bem tombado.

Outra ação fundamental da gestão malruçiana, e que até hoje segue como referência no tema, foi a retomada do projeto do Inventário dos Bens Culturais, paralisado desde o final do século XIX. O próprio André Chastel, que teve expressiva participação enquanto vice-presidente da Comissão responsável pelo processo, narra como a ideia de registro e proteção de bens patrimoniais voltou à cena:

Depois de 1945 era fácil perceber que os institutos de cultura e de história na Grã-Bretanha, nos Estados Unidos e na Alemanha partilhavam já recenseamentos sobre a arte francesa que a nossa desatenção deixara à mercê de outrem. A nova Universidade de Sarre

¹³⁵ MALRAUX, *Présentation du projet de loi complétant la législation sur la protection du patrimoine historique et esthétique de la France et tendant à faciliter la restauration* (1962).1996:52.

¹³⁶ MALRAUX, *Présentation du projet de loi complétant la législation sur la protection du patrimoine historique et esthétique de la France et tendant à faciliter la restauration* (1962).1996:53.

lançou mãos ao inventário sistemático da escultura na Lorraine. Creio que o dia em que Marcel Aubert e eu próprio expusemos a situação, André Malraux mediu claramente a oportunidade.

Foi no decurso das reuniões da secção dos Monumentos históricos, no quadro do IV Plano, que pela primeira vez se invocou a necessidade de retomar o projecto tantas vezes abortado de um inquérito base, dotando-o de meios modernos.¹³⁷

O Inventário Geral dos Monumentos e Obras de Arte da França, cujo decreto é de 1964, tinha por finalidade o levantamento, o estudo e a classificação dos bens culturais franceses de relevância para a memória nacional. Como visto no subcapítulo anterior, a ideia não era original, mas demandava intensa vontade política para ser realizada, pois esbarrava em uma série de dificuldades que naturalmente faziam parte de um processo complexo como este. Em primeiro lugar, era preciso estabelecer limites e critérios em relação ao conceito de bem cultural; ou, ao menos, estabelecer uma escala de valores e de prioridades quanto aos bens que deveriam ser registrados, o que não configura uma tarefa simples. Afinal, determinar e classificar o que é importante para a representação da memória nacional envolvem pressupostos subjetivos que, inevitavelmente, são também entrelaçados a motivações políticas e históricas. Malraux, em discurso para a criação da Comissão Nacional do Inventário, observa que a dificuldade em valorar os bens patrimoniais faz da tarefa de inventariá-los uma aventura do espírito:

(...) pour la première fois, la recherche, devenue son objet propre, fait de l'art une valeur à découvrir, l'objet d'une question fondamentale. Et c'est pourquoi nous espérons mener à bien ce qui ne put l'être pendant cent cinquante ans : l'inventaire des richesses artistiques de la France est devenu une aventure de l'esprit.¹³⁸

Cabe lembrar ainda que a inserção do bem no Inventário implicava uma posterior ação de salvaguarda, através de obras de conservação e de restauração; ou seja, sua inscrição envolveria também somas financeiras, o que fazia a seleção dos bens patrimoniais se tornar uma ação delicada. Em segundo lugar, era um trabalho de grande vulto, que precisaria mobilizar uma expressiva equipe de profissionais de áreas interdisciplinares, tais como historiadores, arquitetos, arqueólogos, restauradores, entre outros. E, para um ministério ainda recente, com poucos recursos financeiros, a questão se tornava um problema real.

¹³⁷ CHASTEL, *A invenção do inventário*, 1990. Disponível no endereço:

www.cidadeimaginaria.org/pc/ChastelInventaire.pdf

¹³⁸ MALRAUX, Discurso de Criação para a Comissão Nacional do Inventário (1964). O discurso (extratos) se encontra no endereço: http://www.culture.gouv.fr/culture/dp/inventaire/presenta/inventaire_malraux.htm, mas não foi incluído no conjunto anexo de discursos, pois o texto disponível não está completo.

De qualquer forma, apesar das dificuldades o Inventário teve início, envolvendo uma respeitável equipe de especialistas, muitos dos quais talvez tenham se interessado em participar do projeto por conta do que o nome Malraux significava, em termos de carisma e de determinação. O fato também é lembrado na cronologia relativa à legislação patrimonial, elaborada por Vincent:

1964: lançamento, também por André Malraux, de um Inventário Geral dos Monumentos e Riquezas Artísticas da França, uma ampla operação, ainda hoje em curso, de levantamento e análise do patrimônio sob todas as suas formas. Esse inventário foi progressivamente sendo adotado como base metodológica das proteções, mas também de toda ação que vise a valorização ou a organização do território, seja ele urbano ou rural; (...).¹³⁹

Michel Melot comenta sobre o significado e a responsabilidade que um projeto da dimensão do Inventário possui. Para ele, as questões colocadas pela tarefa se renovam constantemente através do tempo e das mudanças nos paradigmas de patrimônio e cultura:

Longe de ser uma política de circunstância, a criação de um Inventário Geral responde a uma profunda mutação da nossa civilização. Essa interrogação, sufocada por conservantismos, não pára de se ampliar. O Inventário resistirá ao tempo, pois apresenta questões que não estão resolvidas em definitivo. Elas são cada vez mais insistentes, ainda que raramente sejam colocadas de forma tão clara como o fizeram seus criadores. O combate para o qual Malraux nos convidou, contra os postulados e os valores estabelecidos, encontra espaço no mundo da arte e das nossas crenças. O Inventário é o material que Malraux quis reunir para o quarto tomo, ainda imprevisível, de *La Métamorphose des dieux*.¹⁴⁰

Em relação às instituições museológicas, observa-se que a ação se concentrou nas Casas de Cultura, definidas em essência, por Malraux, como museus, como se verifica no discurso de inauguração da Casa do Havre, a primeira a ser criada: “Ce musée est incontestablement un des plus beaux musées de France, un des plus importants, il sera certainement copié et je le souhaite pour le rayonnement des Arts et des Lettres”¹⁴¹. Mas outras iniciativas importantes foram realizadas, como a criação da *Fondation Maeght*, em 1964, um museu dedicado à arte moderna e contemporânea; e a fundação de uma Secretaria de Exposições, em 1967. Além disso, cabe destacar também o papel de incansável embaixador da cultura francesa desempenhado por Malraux, percebendo-se grande foco em seu trabalho nas relações culturais internacionais, como se pode verificar em sua participação no empreendimento de

¹³⁹ VINCENT, 2002. Disponível em: <http://www.ambafrance.org.br/abr/imagesdelafrance/conservpatrim.htm>

¹⁴⁰ MELOT, Michel. *André Malraux et l'Inventaire général*. Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/culture/min/comite-histoire/malraux-inventaire/extrait.pdf>

¹⁴¹ MALRAUX, Discurso de inauguração da Casa de Cultura do Havre (1961). O discurso se encontra no endereço http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Andre-Malraux/ministre_et_parlement.asp, mas não foi incluído no conjunto anexo de discursos, pois o texto disponível não está completo.

reinauguração da *Maison Franco-Japonaise*, em 1961, em Tóquio. A *Maison* havia sido criada em 1924, através de parceria estabelecida entre os governos japonês e francês, com o objetivo de melhor estruturar as relações culturais entre os dois países. A *Maison* enfrentou um período de instabilidade com a Segunda Guerra Mundial, até porque França e Japão não estavam no mesmo lado e as relações entre as nações ficaram estremecidas. Portanto, com a reinauguração da instituição em 1961, já em novas instalações e novo embaixador francês no Japão, Malraux tem importante participação no gesto simbólico de fraternidade entre países. Mais uma vez, portanto, o escritor utiliza a arte e o museu como forma de fraternidade entre nações e culturas diferentes.

Por fim, deve-se lembrar que as exposições também fizeram parte de suas ações e de seu interesse por culturas que tradicionalmente não eram contempladas em museus ocidentais. Aliás, como uma espécie de “embaixador cultural” do governo, suas constantes viagens ao exterior enquanto ministro também suscitava intensas críticas; mas era nessas ocasiões, sobretudo quando possuía como interlocutor o público da América Latina e dos países orientais, que havia a possibilidade de exercitar sua palavra e sua reflexão sobre a alteridade. Em 1959, realiza discursos Ouargla, Tamanrasset, Edjelé, Hassi-Messahoud, Atenas, Brasília; em 1960 discursa no México e depois à África. Em 1962, em viagem aos Estados Unidos, encontra o então Presidente John Kennedy; e, em 1965, na China, tem lugar um encontro histórico com Mão Tse-Tung. Índia (1965), Canadá, Finlândia (1963), Dakar (1966) e União Soviética (1968)¹⁴², são lugares que fizeram parte de seu roteiro e nos quais procurava exercitar a fraternidade através da palavra e da cultura.

Penso ter sido justamente esse exercício de ver o outro que fundamentou determinadas ações como ministro, sobretudo ao priorizar a viabilidade de exposições que tinham a alteridade como foco. Como exemplos de seu olhar em direção ao outro, isto é, civilizações pouco consideradas nos espaços museais, podem ser citadas as exposições por ele organizadas e concebidas, todas realizadas em Paris, quase sempre no *Petit Palais*.

Não se deve deixar de lado a responsabilidade e a participação de Malraux num evento tão histórico quanto audacioso: o empréstimo da célebre *La Joconde*, originalmente exposta no Museu do Louvre e um dos grandes símbolos de arte do mundo, aos Estados Unidos, lembrando em seu discurso proferido na ocasião que possuir obras-primas impõe grandes deveres¹⁴³. O empréstimo histórico, como a ele se refere o escritor, se justifica como um ato

¹⁴² Maiores informações sobre os locais nos quais Malraux esteve em MOSSUZ-LAVAU, *André Malraux: qui êtes-vous?*. 1987: 206.

¹⁴³ Do original: “La possession des chefs-d'oeuvre impose aujourd'hui de grands devoirs, chacun le sait”.

de fraternidade, na medida em que o patrimônio de uma nação pertence a toda a humanidade. E Malraux, com seu gesto, parece simbolizar essa premissa, segundo a qual museu e patrimônio devem ser celebrados como formas de fraternidade entre as nações. No discurso, ele justifica o empréstimo da grande obra fazendo menção a Arromanche-les-Bains, cidade francesa que sediou uma das bases aliadas durante a Segunda Guerra Mundial; e, portanto, afirma que, se a pintura pôde permanecer todo esse tempo no Louvre, isto se deve também à coragem dos soldados americanos.

Outras ações expressivas valem ainda ser citadas: a inauguração do *Théâtre de France* (1959) e da Orquestra de Paris (1967); a criação de uma secretaria dedicada aos trabalhos arqueológicos (1964); a inscrição de artistas na Seguridade Social (1961); e o discurso de abertura do I Festival Mundial das Artes Negras de Dakar, que constituiu pela primeira vez um evento de afirmação social da negritude, em 1966. Assim, ao pensar a arte como processo de criação relacionado à humanidade, Malraux realiza um governo com um olhar para o de fora, para a alteridade, buscando conciliar o nacional com o universal.

A grande vitória administrativa do decênio Malraux foi ter conseguido incluir a cultura, pela primeira vez, nos planos quinquenais de modernização econômica e social do governo. Integrar o plano permitiu, como afirma Malraux, conceber um verdadeiro e durável desenvolvimento dos assuntos culturais. E ele comenta a importância histórica do fato:

Il n'y avait pas jusqu'à maintenant de politique culturelle, parce qu'il avait toujours été impossible, sous la IV^eme République, de poursuivre une action culturelle d'une année sur l'autre; désormais l'autonomie du budget des affaires culturelles et son inscription dans un plan de cinq ans permettent de prévoir une continuité.¹⁴⁴

Dessa forma, a inclusão da cultura nos planos quinquenais orçamentários em 1959 permitiu que o setor, pela primeira vez, pudesse fazer um planejamento a longo prazo de suas principais ações. Tornou-se possível, assim, dar continuidade às atividades que seriam iniciadas e que, por alterações no orçamento ou no governo, seriam interrompidas, prejudicando, portanto, o desenvolvimento de projetos já iniciados. Para isto, Malraux e sua equipe logo perceberam que era preciso um núcleo específico que se encarregasse de fornecer – pesquisar, organizar e documentar – dados mais objetivos, do ponto de vista técnico, que permitissem conhecer e mapear as práticas culturais dos franceses, a fim de poderem

MALRAUX, *Discours prononcé à Washington à l'occasion du prêt de la Joconde* (1963). Disponível no endereço: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-joconde.htm>

¹⁴⁴ MALRAUX Apud POIRRIER, 2000:78.

efetivamente criar políticas culturais direcionadas às necessidades e às preferências da sociedade. Assim, como resultado direto dessa inclusão, houve a criação de uma importante ferramenta de apoio à institucionalização da cultura: o *Service des Études et Recherches*, em 1963, coordenado por Augustin Girard. O SER é encarregado de fornecer dados para a elaboração das ações que integrarão o orçamento e, para tanto, realizar sólidas pesquisas, de base estatística, sobre as práticas culturais dos franceses. Em seu primeiro momento, o SER começou de maneira tímida, sem instalações ou equipe definidas; e, sobretudo, procurando reunir informações teóricas de outros pesquisadores que repertoriassem os hábitos culturais do público francês. Em 1965, tendo mostrado a importância do SER a partir de alguns resultados obtidos pelo reduzido núcleo, Augustin Girard envia um documento a André Holleaux, então chefe de gabinete, buscando negociar melhores condições de funcionamento. Neste documento, intitulado *Notes sur les besoins du Service des Etudes et Recherches pour 1966*, são enumeradas possibilidades de caminhos, a saber:

- Continuidade, com consolidação, de uma organização de fato (hipótese A);
- Construção de uma ferramenta estatística indispensável a uma política planejada do desenvolvimento cultural (hipótese B);
- Criação de um centro de documentação e de difusão sobre desenvolvimento cultural (Hipótese C).¹⁴⁵

Ele enfatiza a importância das duas últimas hipóteses, afirmando ainda que seguir a linha seja de pesquisa estatística, seja de centro de documentação, corresponderia a uma demanda do próprio Ministério, cujo interesse era inserir a ação cultural no planejamento de médio e longo prazo do governo. Outro ponto importante era conquistar visibilidade internacional, a fim de travar diálogos com outras instituições (Unesco, Conselho da Europa, mercado comum), criando, dessa forma, um verdadeiro intercâmbio cultural: «As duas últimas ações responderiam a uma forte demanda que se fez sentir nos meios da planificação, da pesquisa das instituições nacionais ou internacionais interessadas no desenvolvimento cultural (...)»¹⁴⁶. Assim, percebe-se que, inicialmente, o SER não possuía uma função definida, mas seu nascimento era resultado do movimento de institucionalização da ação cultural, isto é, de

¹⁴⁵ De acordo com documento pesquisado no *Centre des Archives Nationales*, site Fontainebleau, dossier 20090131 art. 195. Tradução minha do original: “Poursuite sans extension, mais avec consolidation d’une organisation de fait (hypothèse A)/ Construction d’un outil statistique indispensable à une politique planifiée du développement culturel (hypothèse B);/ Création d’un centre de documentation et de diffusion sur le développement culturel (hypothèse C)».

¹⁴⁶ De acordo com documento pesquisado no *Centre des Archives Nationales*, site Fontainebleau, dossier 20090131 art. 195. Tradução minha do original: “Ces deux dernières voies répondraient à une demande forte qui s’est fait sentir dans les milieux de la planification, de la recherche, des institutions nationales ou internationales intéressées au développement culturel”.

transformá-la em política cultural, que nascia no seio da gestão malruciana. E, tudo isto, a partir de uma preocupação pioneira em obter dados quantitativos, com ferramentas estatísticas, sobre questões que, até então, não eram consideradas significativas, tais como: frequência dos museus, dos teatros e dos cinemas; incidência de programas televisivos sobre cultura; observação do comportamento e dos interesses culturais de diversos meios sociais¹⁴⁷.

Porém, apesar da importância do trabalho do SER como atividade-meio, sua situação era periclitante. Não tinha base física estabelecida – no documento citado, Girard solicita que o SER ocupe cinco salas inutilizadas na rua de Montpensier, o que sugere que, até então, ele funcionava de modo improvisado nas instalações do Ministério - e sua equipe técnica era formada por apenas dois ou três funcionários contratados temporariamente, apenas seu responsável – Girard - era efetivamente vinculado ao governo. Somente a partir do final da década é possível verificar o longo e difícil caminho percorrido pelo SER para, com poucos recursos financeiros e humanos, construir um trabalho cuidadoso a fim de conquistar a confiança dentro do próprio governo. Prova disso é que, mesmo após a saída de Malraux, o SER permaneceu e se desenvolveu, como mostra seu primeiro boletim de informação, publicado em fins de 1969, intitulado *Notes d'information: le Service des études et recherches du Ministère des Affaires Culturelles*. De acordo com o boletim, é possível verificar um núcleo de estudos muito mais organizado, com funções definidas e planejamento adequado das atividades a serem desenvolvidas:

O Serviço de estudos e pesquisas (SER) é uma célula de trabalho dentro do Ministério da Cultura, encarregada de estudos gerais. Ele não é o único órgão do Ministério responsável por esses estudos: os trabalhos de caráter técnico, inseridos num domínio particular de intervenção (criação arquitetônica, museografia, etc.) não fazem parte de sua instância. Sua função própria é abordar os problemas de desenvolvimento sob o ângulo de políticas culturais, através do uso da estatística, da economia e das ciências humanas.¹⁴⁸

¹⁴⁷ A título de comentário, pode ser lembrado que, no Brasil, algumas pesquisas de público foram instauradas com o Observatório de Museus, em um nível bem mais simplificado do que o do SER, tendo sido iniciadas em 2005. Ainda que não tenha a mesma dimensão do SER, o Observatório tem como objetivo reunir dados estatísticos sobre o público que frequenta os museus brasileiros, e seu mérito reside, em minha opinião, no fato de que sua iniciativa pode ser uma ação embrionária para estudos mais complexos e amplos voltados para o campo brasileiro.

¹⁴⁸ De acordo com documento pesquisado no *Centre des Archives Nationales*, site Fontainebleau, dossier 20090131 art. 195. Tradução minha do original: “Le service des études et de recherche est une cellule de travail chargée au Ministère des Affaires Culturelles des études générales. Il n'est pas le seul organe du Ministère à programmer des études: les travaux de caractère technique, portant sur un domaine particulier d'intervention (création architecturale, muséographie, etc.) ne sont pas de son ressort. Sa fonction propre est d'aborder les problèmes de développement sous l'angle des politiques culturelles, par le recours à la statistique, l'économie et aux sciences humaines».

A equipe técnica do SER era composta por três sociólogos/economistas, dois arquivistas, um assistente administrativo, e contratos temporários conforme a demanda, que atuavam, essencialmente, em três linhas de ação: elaboração de programas de pesquisa, enquetes, organização e síntese dos resultados. Alguns dos estudos realizados até então foram de grande auxílio para a estruturação do ministério no que diz respeito a políticas culturais, e por isso merecem ser citados¹⁴⁹:

- (1) o museu e seu público (1965)
- (2) o público e as Casas de Cultura (1964 e 1965)
- (3) a vida cultural das mulheres nos espaços urbanos (1964)
- (4) evolução das necessidades e dos interesses culturais em relação ao desenvolvimento econômico e social (1964)
- (5) evolução das imagens da criança ideal e sua influência na formação cultural (1964)
- (6) comparação entre a ação cultural do setor público e a ação cultural do setor privado (1969)
- (7) desenvolvimento cultural de uma pequena cidade e de sua região (1965)
- (8) estudos de potencial de público e de implantação de centros culturais, museus, maisons de la culture (1969)

Dessa forma, percebe-se a importância dos resultados obtidos através dos estudos do SER a fim de pensar a ação cultural inserida num planejamento político e econômico mais extenso. E, ainda, de estabelecer quais são as ações prioritárias, a influência das mídias (televisão, cinema) na formação cultural, bem como o impacto de implantação de instituições culturais em determinadas regiões. As pesquisas desenvolvidas dentro dos temas 2, 4, 7 e 8, por sinal, permitiam ao ministério avaliar quais locais possuíam maior necessidade de um centro cultural – ou de uma Casa de Cultura – servindo como ferramenta direta para a descentralização cultural incansavelmente pleiteada por Malraux. Já os estudos sobre os temas 3 e 5 permitiam maior conhecimento sobre os bens e os hábitos culturais do público infantil e do feminino. Os temas 1 e 4 refletem o pioneirismo de uma ação governamental voltada para a investigação e a elaboração do perfil do público que frequenta os museus franceses, possibilitando, ainda, confrontar tais resultados às pesquisas sobre formação cultural e desenvolvimento econômico. De certa forma, pode-se afirmar que cada estudo era vinculado

¹⁴⁹ De acordo com documento pesquisado no *Centre des Archives Nationales*, site Fontainebleau, dossier 20090131 art. 195.

ao outro, fornecendo subsídios para que outras questões fossem formuladas, alimentando-se mutuamente.

Aliás, uma das pesquisas em desenvolvimento em 1969 se referia justamente à “incidência dos novos meios tecnológicos no desenvolvimento cultural”¹⁵⁰, mostrando que, há quatro décadas, a equipe ministerial antecipava reflexões que são comuns na atualidade.

Assim, a partir da década de 70, o SER se debruçou com mais força nas pesquisas quantitativas, realizadas diretamente pelo grupo de pesquisadores da própria equipe, cujo interesse era saber como, quanto e em que os franceses gastam o dinheiro relativo à cultura. O SER, coordenado por Girard durante 30 anos, se tornou conhecido internacionalmente pela qualidade de seus serviços e, desde então, “desempenha um papel fundamental na formalização e na perenidade das pesquisas sobre cultura na França”¹⁵¹. Em 1984, o SER criou uma base de dados estatísticos específicos para a cultura e, a partir de 1986, se tornou um departamento especializado em análises estatísticas dentro do ministério. Desde 2004, ele funciona sob o nome de *Département des études, de la prospective et des statistiques* (DEPS) e lançou a coleção *Questions de culture* (2000), dedicada a publicar os estudos realizados¹⁵². Tem, como função, trazer “un éclairage quantitatif et qualitatif à la définition, aux orientations et à l'aide à la décision des politiques culturelles nationales”¹⁵³. Os resultados colhidos pelo atual DEPS norteiam os administradores do ministério e constituem uma base importantíssima para o planejamento e o debate sobre políticas culturais.

No entanto, se o objetivo deste trabalho não é reconstruir passo a passo as vitórias e os problemas da criação de um ministério desse porte, é preciso dizer que a notoriedade e o prestígio de Malraux disfarçavam uma grave escassez de recursos dotados para suas ações, além da falta de recursos humanos. O orçamento da cultura oscilou, durante dez anos, entre 0,38% e 0,42% do orçamento total do Estado, seguindo a evolução deste último. Em termos financeiros, o decênio Malraux duplicou o orçamento executado inicialmente. Ainda assim, era um orçamento bem modesto, que não permitia a princípio grandes revoluções. Configurou, nas palavras de Poirrier, uma distância, um contraste entre a ambição de seu ministro e as condições financeiras para tal. Além disso, Malraux, ele mesmo pouco familiar

¹⁵⁰ De acordo com documento pesquisado no *Centre des Archives Nationales*, site Fontainebleau, dossier 20090131, art. 195.

¹⁵¹ POIRRIER, 2000:81.

¹⁵² Para maiores informações sobre o SER e sua evolução dentro do ministério, ver o endereço <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>

¹⁵³ Informação retirada do site do Ministério da Cultura e da Comunicação da França, disponível no endereço <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-stat.html>

às questões burocráticas e administrativas, constituiu um primeiro gabinete formado por seus homens de confiança, companheiros de luta, como Gaëtan Picon e Bernard Anthonioz. Com a chegada de André Holleaux, em 1962, a dimensão administrativa do gabinete começa a tomar corpo, pondo em prática o discurso malruciano que, como atesta Poirrier, era “complexo e geralmente formulado em termos pouco administrativos”¹⁵⁴. Os discursos de Malraux para o público parlamentar eram, aliás, momento de grande angústia para o ministro-escritor, que via a dificuldade em interagir com uma platéia mais afeita a normas e regras públicas do que à importância da difusão da arte e da cultura:

As intervenções regulares do ministro-escritor diante dos parlamentares e seus numerosos discursos públicos testemunham ao mesmo tempo a fulgurância de seu pensamento e a sua dificuldade em integrar essa ambição no quadro de normas que costuma estruturar as políticas públicas.¹⁵⁵

Não raro, foi preciso que a equipe ministerial fosse tomada de empréstimo de outros setores, como funcionários pouco entusiastas transferidos da Educação Nacional, desestimulados diante da falta de perspectiva de crescimento na carreira; ou ainda funcionários dos DOM-TOM¹⁵⁶, principalmente da África, acostumados às dificuldades financeiras e às improvisações. E o caso de Émile Biasini que, após atuar na Guinéa e no Chad – ambos os países são ex-colônias da França -, se junta ao ministério em 1961 e terá um papel decisivo na colocada em prática das Casas de Cultura. Aliás, Biasini escreveu um livro dedicado à narrativa dos anos que trabalhou ao lado de Malraux¹⁵⁷. Nele, é interessante acompanhar o ponto de vista de um de seus principais colaboradores e admiradores, mas que, ainda assim, não deixa de ser crítico e de, por vezes, admitir a decepção diante de algumas ações do ministro.

Antes de sua saída do ministério, Malraux deu início a outra batalha que, como as outras, se estenderia pelo tempo e mostraria resultados muitos anos depois: a reorganização do ministério e sua transformação em Ministério da Cultura, e não mais *des Affaires Culturelles*. Os primeiros movimentos em direção a essa reforma começaram a ter visibilidade em 1966, como se pode ver no interessante dossiê no qual Malraux discorre sobre a definição e as prerrogativas de uma política cultural:

¹⁵⁴ POIRRIER, 2000:85.

¹⁵⁵ POIRRIER, 2000:85.

¹⁵⁶ *Départements d’Outre-Mer e Territoires d’Outre-Mer*, respectivamente.

¹⁵⁷ Biasini, que também atuou nas ações culturais do governo de François Mitterrand, publicou ainda textos dedicados ao trabalho que desenvolveu na cultura ao longo dos anos: *L’invention du Grand Louvre* (2001) e *Grands Travaux de l’Afrique au Louvre* (1995).

Qu'est-ce que la politique de la culture?

C'est d'abord la prise au sérieux de la culture et la volonté de la faire pénétrer dans la vie quotidienne des hommes que ce soit grâce à la restitution aux vivants de l'héritage culturel du monde, grâce à la diffusion la plus large possible par tous les moyens actuels des chefs-d'oeuvre du génie humain, grâce à l'appel de la création contemporaine.¹⁵⁸

Na realidade, a reorganização ministerial é uma reivindicação que teve início desde a criação do ministério; já em 1961 pode-se verificar a existência de circulares, cartas e relatórios, assinados por Malraux e seu gabinete, cujo intuito era atrair a atenção e o interesse do ministério das finanças para a necessidade de uma profunda reestruturação interna da cultura. Um dos grandes resultados dessa demanda se refere justamente à denominação do ministério que, em 1981, se torna o *Ministère de la Culture*, dando corpo, nome e forma a seu objeto de trabalho¹⁵⁹. Embora essa mudança pareça sutil, ela se mostra determinante no que diz respeito à concepção da cultura como um domínio coeso e significativo, cuja dimensão ultrapassa o disperso e vago 'affaires culturelles'. Afinal, como ressalta Biasini, o termo 'affaires' não possuía o sentido político e econômico pelo qual é conhecido atualmente, significando o conjunto de atividades e de ocupações de interesse público. Por isso, Biasini afirma que um dos grandes legados de Malraux é a existência atual de um ministério da cultura¹⁶⁰, e não mais *des affaires culturelles*:

O ministério criado por Malraux em 1959 apresentava modestamente o título de 'Affaires culturelles'. (...) Por outro lado, ele foi um prestigiado ministro da Cultura, o primeiro a ocupar um cargo que se tornou, depois dele, indispensável ao aparelho governamental. O desaparecimento do termo 'Affaires' do título do ministério sanciona, ainda que involuntariamente, o nível de ação de seu fundador. A ausência do termo revela finalmente a mais bela homenagem póstuma que poderia ser feita a André Malraux: a institucionalização da cultura.¹⁶¹

Os eventos de maio de 1968 desestabilizam o governo e, conseqüentemente, o Ministério sofre com críticos da esquerda, que o acusam de ser excessivamente centralizado e elitista. Em meio à crise irrestrita que põe em questão os valores e o pensamento da sociedade, já não há mais espaço para personalidades como a do General De Gaulle, que representam o

¹⁵⁸ Centre des Archives Nationales, site Fontainebleau, dossier 20090131 art. 36.

¹⁵⁹ Para maiores informações, ver o site do atual *Ministère de la Culture et de la Communication* da França: <http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/index-historique09.html>

¹⁶⁰ Após passar por diversas denominações, desde 1997 o ministério é conhecido por *Ministère de la Culture et de la Communication*.

¹⁶¹ BIASINI, 1999:51. Tradução minha do original "Le ministère que Malraux a créé en 1959 portait modestement le titre des Affaires culturelles. (...) Il a en revanche été un prestigieux ministre de la Culture, le premier à illustrer une charge devenue, après lui, indispensable à l'appareil gouvernemental. La dispartition du mot «Affaires» du titre du ministère sanctionne, bien involontairement sans doute, le niveau de l'action de son fondateur. A sa carence dans les «Affaires», elle ajoute finalement les plus bel hommage posthume qu'on puisse rendre à André Malraux, celui d'avoir institutionnalisé la culture».

autoritarismo e o despotismo inadequados para o momento em que a ideia de liberdade e participação tomava força:

Maio de 68 põe em crise os princípios de um estilo morto de vida e de pensar. O que até então era dado como evidente revela-se não raro inadequado. Testemunha paradoxal, o general De Gaulle percebeu a ruptura histórica: “Em meio ao progresso geral, uma nuvem paira sobre os indivíduos”.¹⁶²

Malraux manifesta-se em 30 de maio de 1968, à frente da passeata dos Champs-Élysées, a favor do General, mas sem reduzir o movimento a um enfrentamento de classes ou a uma ação de depredadores. A crise da civilização era inevitável, e atingia todos os setores, inclusive os espaços que, à vista dos revolucionários, representavam tradição e austeridade.

Em 1969, o escritor faz seu último discurso como ministro, em Niamey, na Conferência de países francófonos. Após a demissão do General De Gaulle, Malraux deixa o cargo de ministro, afirmando: “Je ne suis pas un homme politique. J’ai été ministre du Général, je ne serai celui de personne d’autre”¹⁶³.

O capítulo seguinte procura apresentar, primeiramente, a relação de Malraux com a crítica de arte, e seu papel como intelectual diante dos questionamentos colocados em sua obra e em suas ações. Em seguida, serão abordados os principais temas relativos a cultura, museus, patrimônio e arte presentes em seus discursos.

¹⁶² GLUCKSMANN & GLUCKSMANN, *Maio de 68 explicado a Nicolas Sarkozy*. 2008:26.

¹⁶³ Citação retirada do site da Assembléia Nacional da França, disponível no endereço http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Andre-Malraux/ministre_et_parlement.asp

Capítulo 2. O pensamento crítico sobre cultura, museus e patrimônio nos discursos de André Malraux

“Hoje, sabemos, o menor discurso político atinge milhares e milhares de homens. O fato de que esse discurso atinja essa massa dá a esse mesmo discurso um caráter especial, orienta-o; (...)”¹⁶⁴. A afirmação de André Malraux, por ocasião de seu discurso no Rio de Janeiro em 1959, mostra a consciência do escritor sobre o poder de alcance do discurso político através dos meios de comunicação. Ainda que esse discurso tenha ocorrido há mais de meio século e os meios de difusão tenham se desenvolvido sistematicamente, Malraux parecia prever na época a extensão de toda a rede de informação que, cada vez mais ágil, permearia as relações sociais do século XXI. Se, então, sua fala e suas ações puderam ser registradas, atualmente esses mesmos arquivos e imagens são transmitidos e reproduzidos em redes sem fronteiras geográficas ou sociais. Nunca antes o “caráter especial” do discurso, como nas palavras de Malraux, teve papel tão determinante nas relações estabelecidas em uma sociedade mediada pelo poder de alcance da informação, pelas formas de percepção geradas através da difusão tecnológica. Os discursos de Malraux são exemplos significativos dessa problemática, e o interessante é que seu conteúdo também discute a interação entre homem, arte e sociedade, tendo a cultura como elemento mediador. Assim, numa esfera extra e intradiscursiva, ilustram duplamente a complexa relação entre arte e meios de reprodução. E, além disso, penso que seus discursos podem ser reorganizados e lidos como um grande texto crítico que traduz seu pensamento sobre cultura e arte, trazendo ainda à tona, eventualmente, episódios e ações que contextualizaram sua reflexão.

Segundo o escritor, o indivíduo produz e consome cultura; porém, para se apropriar da arte enquanto um *antidestino*, é preciso ser sujeito de sua própria história; é preciso, sobretudo, compreender a arte como único modo de escapar à fatalidade da condição humana:

A cultura tem aí um papel insubstituível. Através do conhecimento, e ainda por outros caminhos mais secretos. Cultura não significa apenas conhecer Shakespeare, Vitor Hugo, Rembrandt ou Bach: é antes de tudo amá-los. Não há verdadeira cultura sem comunhão. Talvez a sua competência mais profunda e mais misteriosa seja a *presença* na vida daquilo que deveria pertencer à morte.¹⁶⁵

Arte, cultura, condição humana; são termos recorrentes no pensamento malruciano. Aliás, a arte como *antidestino*, o que, pode-se afirmar, conecta-a de maneira paradoxal à morte, configurando, para Malraux, a única forma de o homem escapar à miséria da condição

¹⁶⁴ MALRAUX, Discurso proferido no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro (1959), 1998:51.

¹⁶⁵ MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998:39.

humana. Assim, a cultura é a essência da relação entre o homem e o universo; patrimônio e criação compõem essa interação, apontando simultaneamente em duas direções: o primeiro, para o passado; a segunda, para o futuro. Dessa forma, memória e criação artística se conectam, interrogados sempre pelo olhar do presente. Para o escritor, a cultura integra o homem através do tempo, seja o que já passou ou o por vir, a partir das questões que se colocam no momento de sua própria existência. Assim, a história da humanidade sempre se renova e se recria, através da memória e da possibilidade permanente de interrogar as formas do mundo.

Conforme referido anteriormente, o conjunto de vinte e dois discursos que será estudado nesse capítulo divide-se cronologicamente em dois grupos: os primeiros discursos, realizados antes de Malraux ocupar o cargo de Ministro (1935-1952), e os discursos ministeriais (1959-1968). Como desdobramentos do segundo grupo, os discursos no Brasil (1959), os discursos orçamentários (1959 e 1961) e aqueles relativos a projetos de leis cujo foco é o patrimônio (1961-1967) merecem destaque e serão abordados com especial atenção. Sua fala no Brasil deu origem a uma obra dedicada exclusivamente à apresentação dos três discursos pronunciados durante sua visita como representante do governo francês, em 1959. Por sua vez, os discursos orçamentários, realizados ao longo de toda sua gestão e, portanto, inseridos no segundo grupo, apresentam elementos que permitem investigar as ações realizadas de acordo com seu pensamento e com as possibilidades burocráticas, levando-se em conta os contratempos e os problemas existentes em toda instituição governamental, sobretudo no que se refere ao tradicional papel secundário normalmente reservado à cultura. Optou-se por agrupar os discursos pelos temas mais recorrentes, cuja análise é o objetivo desse trabalho: cultura e arte, museus e patrimônio, fraternidade, alteridade, democratização da cultura e indústria cultural.

Num primeiro momento, à guisa de introdução, a função crítica da arte será colocada e investigada, tendo como contraponto a história de sua formação a partir de escritores franceses que também se lançaram à crítica, como Diderot e Baudelaire. Em seguida, será abordado o papel de Malraux como intelectual, inserido na trajetória histórica da intelectualidade francesa. Então, ao analisar o pensamento malruciano nos discursos, as discussões serão trazidas para a atualidade, mostrando que suas ideias estruturam não apenas um projeto cultural e memorialístico, mas também fomentam o diálogo sempre renovado acerca do desenvolvimento das noções de museu e de patrimônio.

2.1. A crítica de arte e a arte como crítica

Para Michel Deguy, no artigo *Du culturel dans l'art* (2000), na dimensão política da arte o artista e o chefe de gabinete possuem em comum a atuação na esfera da cultura, campo em que estética e economia política são passíveis de serem unidas: “O artista e o chefe de gabinete têm um terreno em comum: o *cultural*. As esferas da estética e da economia política se entrelaçam, se recortam, se individualizam. O campo dessa confusão é o do *cultural*, para onde toda realidade é transferida”¹⁶⁶.

Dessa forma, em sua perspectiva crítica, o que Deguy chama de *o cultural* configura uma zona de interseção entre campos de conhecimento - ainda que *a priori* pareçam áreas conflitantes - como arte, economia, política e filosofia. Nesse sentido, pode-se afirmar que André Malraux representa um homem cultural, na medida em que atua simultaneamente na esfera de artista, de administrador, de político, e de crítico de arte. É justamente este último campo de ação que nos interessa particularmente, visto que ele em si parece condensar as outras áreas nas quais Malraux atua. A questão é que a essência do trabalho malruciano pode ser traduzida da seguinte maneira: sua obra encerra a função crítica da arte; isto é, a arte e a cultura como formas de interrogar o mundo.

A reflexão sobre arte se inicia através de uma vertente da filosofia que tem a arte como objeto: a estética. Marc Jimenez observa que o termo ‘estética’ é utilizado pela primeira vez na obra de Baumgarten, *Aesthetica* (1750). A partir daí o termo é difundido e adotado pelos filósofos do século XVIII: Kant o utiliza como subtítulo na obra *Critique de la faculté de juger* (1791); Schiller em *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795); Richter elabora *Cours préparatoire d'esthétique* (1804) e Hegel adota o termo (*Leçons d'esthétique*) em suas aulas¹⁶⁷. No entanto, se o termo surgiu para preencher uma lacuna, também havia certo conflito em relação à filosofia da arte, alguns compreendendo os dois como sinônimos. Baumgarten afirma que a faculdade estética se dá no domínio do conhecimento sensível, enquanto Schlegel compreende a nova disciplina como filosofia da arte do belo. Fato é que a criação de uma nova disciplina no século XVIII que tem a arte como objeto constitui um evento significativo na história do pensamento ocidental, permitindo que se comece a pensar a distinção entre diversos domínios que tinham a arte ou o artista como objeto:

A fundação de uma nova disciplina constitui, no século XVIII, um grande acontecimento na história do pensamento ocidental. Não somente ela contribui à unificação do saber

¹⁶⁶ DEGUY, *Du culturel dans l'art* In *La raison poétique*. 2000:137.

¹⁶⁷ JIMENEZ, *Qu'est-ce que l'esthétique?* 1997:18.

aspirada por Descartes no século anterior, como também ela permite a distinção entre domínios até então indistintos, que ainda hoje são confundidos.¹⁶⁸

Este é o caso, por exemplo, da história da arte – surgida com a obra *Histoire de l'art antique*, de Winckelmann (1763) - que compreende o estudo das obras, escolas e estilos no tempo e no espaço; e da teoria da arte, que pode ser definida como a reflexão que determinados artistas fazem de sua própria obra ou de sua época, a exemplo da *Poétique* de Aristóteles, do *Traité de la peinture* de Leonardo da Vinci, e da *Art poétique*, de Boileau.

Assim, no século XVIII a estética se define como disciplina nova e autônoma, enquanto ciência, o que significa que a partir de então os filósofos, os artistas, os amantes da arte, os árbitros das artes (como então eram chamados os críticos de arte), o público cultivado dos salões, todos eles passam a dispor de um sistema de referências composto por normas, conceitos e noções. O que é mais importante ressaltar é que “(...) a fundação da estética como disciplina significa que o domínio da sensibilidade se torna objeto de reflexão”¹⁶⁹. Assim, a ideia mesma de estética no sentido moderno surge no momento em que a arte se reconhece e é reconhecida como atividade intelectual, perdendo sua acepção relacionada às atividades puramente manuais, como era no século XV. O século XVIII, portanto, permite a afirmação de ideias que evocam as transformações sociais de determinadas categorias no período, como os artistas, os aristocratas e a monarquia. É nesse sentido que se insurge, também, a reflexão acerca dos bens patrimoniais, ainda que sua concepção remetesse, na época, aos monumentos históricos e aos bens de valor artístico e financeiro. Sobre tal fato, Poulot comenta:

(...) a patrimonialização coincide com a tradição da cultura erudita e, mais especificamente, com a tradição escrita ocidental: a história da arte, as teorias artísticas, os relatórios administrativos, os artigos e as críticas na imprensa, os romances e os ensaios¹⁷⁰.

Assim, verifica-se um crescente interesse, sobretudo a partir do século XVIII, no que se refere a uma reflexão sobre a obra de arte, o artista, o patrimônio e, de uma maneira mais ampla, à relação que se estabelece entre o artista e sua forma de ver o mundo. O olhar de fora que toma a arte como objeto fornece campo também para o surgimento da crítica de arte como exercício do olhar. A formação da crítica como campo de estudo também tem origem oficialmente no século XVIII, ainda que ela seja vista na dimensão de um “julgamento do belo”. Jimenez lembra que, segundo Hegel, os ingleses classificavam a estética e a teoria da arte no domínio

¹⁶⁸ JIMENEZ, 1997:21.

¹⁶⁹ JIMENEZ, 1997:25.

¹⁷⁰ POULOT, 2003:37.

da crítica (*critic*), mostrando que as fronteiras entre os campos de estudo relacionados à arte ainda eram fluidas.

Na França, o termo surge em obras como *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin* (1694 e 1713), de Boileau; *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1733), de Jean-Baptiste Du Bos; bem como em *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), de Étienne La Font de Saint-Yenne. Mas a dificuldade em definir a crítica em relação à estética e à teoria da arte persistia, visto que os três campos eram vistos, por alguns teóricos, como sinônimos. Para Jimenez, a crítica se destaca como um método de reflexão filosófica, não sendo, necessariamente, um campo de especialistas, mas aberto a todos que desejem exercitar o debate sobre o conhecimento e a sabedoria.

O escritor Denis Diderot, que teve papel significativo na difusão da crítica de arte como domínio, também compreendia o termo no sentido original grego, isto é, a crítica como exercício de direito do povo, garantia democrática de se expressar livremente¹⁷¹. Em 1759, ele redige seu primeiro *Salon*, que será seguido de mais oito, configurando uma série de comentários acerca dos *Salons* organizados pela Academia Francesa de pintura e escultura. Os *Salons* eram exposições públicas que tinham como objetivo apresentar a obra dos membros da Academia Real, configurando um espaço no qual se observa o surgimento de discursos com julgamento de valor em relação à arte, como define Annie Becq:

É precisamente à instituição de exposições públicas oficiais das obras dos membros da Academia Real, os chamados *Salons*, que se vê a aparição de um discurso que consiste essencialmente em julgamentos de valor (e não inserido numa proposta histórica, técnica ou pedagógica), publicado e, portanto, escrito, visando a maior audiência possível.¹⁷²

Precursor de um novo gênero, Diderot inaugura a crítica de arte moderna, como afirma Jimenez: “A posteridade vê em Diderot o fundador de um gênero literário novo, a crítica de arte sob sua forma moderna. Na realidade, é fácil observar que a ação de Diderot vai muito além do simples exercício literário”¹⁷³. A peculiaridade do escritor residia no fato de que, mais do que uma descrição ou um julgamento, seu texto configurava um espaço para troca de ideias, abrindo ao público o debate sobre a qualidade de determinadas obras de arte. A busca da subjetividade da experiência estética se traduz através da linguagem e de uma sintaxe específica nos textos críticos de Diderot, como observa Marcelo Jacques:

¹⁷¹ JIMENEZ, 1997:115.

¹⁷² BECQ, *Le XVIIIe siècle a-t-il inventé la critique d'art? Critique et champ artistique en quête d'autonomie em France de 1699 à 1791*. In *L'invention de la critique d'art*. 2002:91.

¹⁷³ JIMENEZ, 1997:116.

(...) parece haver uma incompatibilidade de princípio entre o vocabulário cristalizado da cultura e a experiência subjetiva que é deflagrada pela experiência estética – e que pouco a pouco, na perspectiva de Diderot, passará a se confundir com ela. De fato, o retiro do filósofo encontra seu sentido pleno na possibilidade de encontrar uma linguagem que lhe pertença, que seja por ele urdida – lembremo-nos da “busca da maioridade” de Kant –, para então retornar ao mundo social e “abrir os olhos dos outros” – e nele, talvez, instituir uma nova sintaxe.¹⁷⁴

Assim, a função da crítica de arte se afirma como espaço livre para discussão nas diversas instâncias da arte; discussão esta da qual a estética muito se beneficia.

No século XIX, os *Salons* se difundem, os progressos das técnicas de impressão permitem o desenvolvimento de jornais e revistas ilustrados, como a revista *L'Artiste* (1831), que republica textos de Diderot. A arte é posta em questão, assim como a estética e a crítica, excessivamente acadêmicas. A modernidade é inaugurada com a metamorfose de pensamento acerca de campos de conhecimento como a literatura, a filosofia e as artes. Michelet afirma em 1860: “Não criamos mais, a história matou a arte”¹⁷⁵. Baudelaire não apenas o contradiz, como define a modernidade “como anunciadora de mudanças mais profundas do que as precedentes”¹⁷⁶. Baudelaire se consolida como crítico de arte ao redigir longos estudos sobre os *Salons* de 1845, de 1846 e de 1859; a Exposição Universal de 1855; bem como a obra *Le peintre de la vie moderne*, de 1863. Para Baudelaire, a modernidade existe em cada época e configura o elemento transitório e efêmero da obra de arte, suscetível às metamorfoses do tempo e do olhar que interferem na percepção da experiência estética:

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. (...) Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado.¹⁷⁷

Quanto às exposições universais, elas representavam espaços significativos de exibição de obras de arte que, impulsionadas pela industrialização, pela burguesia e pelo desenvolvimento tecnológico, se mostravam como uma vitrine do poderio econômico e social de cada nação. Por isso a predominância de países ocidentais (Portugal, Inglaterra, França) como sede desses eventos:

¹⁷⁴ JACQUES, Denis *Diderot: imagem, alteridade e valor* In *Terceira Margem* 2003:130.

¹⁷⁵ MICHELET Apud JIMENEZ, 1997:303. Tradução minha.

¹⁷⁶ BAUDELAIRE Apud JIMENEZ, 1997:307. Tradução minha do original «comme annonciatrice de changements plus profonds que les précédents ».

¹⁷⁷ BAUDELAIRE, *Sobre a modernidade*. 2007:26.

Manifestações primeiras da industrialização triunfante, em meados do século XIX, as grandes exposições tornaram-se o espelho da sua própria época, ao adaptarem-se à evolução sócio-geopolítica da Humanidade, em mutação permanente. Assim, a sua história reflecte de forma irrefutável o devir geopolítico dos últimos 150 anos. Apresentando-se como manifestações de prestígio, senão de ostentação, onde as nações pretendem afirmar e/ou consolidar o seu próprio poder económico, procuram exaltar a fé na ciência e na técnica e a aspiração ao progresso. Revelam-se como testemunhos fidedignos da evolução do saber e da actividade humana. Dizem-se descendentes da *Enciclopédia*.¹⁷⁸

Transição do século XIX para o XX, as exposições e a crítica abrem caminho para os movimentos vanguardistas do início do século. A crítica de arte e a filosofia, afetadas pela angústia e pelo declínio da civilização e dos valores tradicionais, se voltam para uma vertente em que estética e política se vinculam. Pensadores como Georges Lukács, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Theodor Adorno traduzem essa crise de valores que se reflete na arte e na reflexão sobre ela. Assim, consolidando um debate que permanece até a atualidade, a crítica de arte se coloca diante de um confronto: ou se vê a arte moderna e a metamorfose das formas tradicionais como meio privilegiado de expressão dessa crise de valores, ou como reflexo da própria decadência da sociedade industrial e pós-industrial¹⁷⁹.

É nesse contexto de crise de valores que se insere e se desenvolve, ao longo do século XX, o pensamento de Malraux, que se consolida no legado de escritores cuja reflexão fundamenta o conjunto de sua obra e de suas ações; colocando, sobretudo, a função crítica da arte como forma possível de mediação – e de compreensão - entre o sensível e inteligível, entre o homem e o destino.

Walter Benjamin, no texto *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (2001), afirma que a teoria romântica da crítica estética foi elaborada principalmente por Friedrich Schlegel, e que toda crítica inclui o conhecimento de seu objeto. Para os teóricos do romantismo alemão, o conceito de crítica se desenvolveu em torno da relação entre reflexão e objeto, compreendendo este como médium-da-reflexão (*médium-de-la-réflexion*). A tarefa da crítica seria, portanto, acessar o conhecimento objetivo que emana desse objeto (arte). Conseqüentemente, a crítica consiste numa espécie de experimentação feita sobre a obra de arte, capaz de despertar a reflexão, o conhecimento e a consciência. Para Benjamin, a função da crítica estética é descobrir as disposições escondidas e as intenções secretas da obra de arte, considerando-a como objeto passível de reflexões infinitas. Assim, a crítica deve, em sua reflexão, ir além da obra de arte, ultrapassando-a e tornando-a absoluta, para que ela não seja mais incompleta. Segundo os românticos, então, a crítica não é um julgamento ou uma opinião

¹⁷⁸ VERÍSSIMO, *As exposições universais* In *Revue Plurielles*, 1998.

¹⁷⁹ JIMENEZ, 1997:335

sobre a obra, mas uma forma de concluí-la. Uma questão interessante colocada por Benjamin é o princípio da impossibilidade de criticar algo ruim, que determina que o silêncio ou o elogio irônico devem ser as formas de refutação indireta do que não merece ser criticado. A partir desse princípio, é possível compreender que a dimensão da crítica se refere à arte, como objeto mediador da reflexão, no que ela apresenta de positivo, não podendo, portanto, atingir a arte que não apresenta valorização estética¹⁸⁰. Em suma, a crítica de arte não é um julgamento ou uma opinião sobre a obra, mas sobretudo uma formação, que vem à tona a partir da obra de arte, mas que, ao mesmo tempo, é independente desta. Assim, para Benjamin, a crítica propõe um desdobramento da obra de arte através da reflexão, e é nesse sentido que se pode compreender a obra malruciana como uma obra crítica sobre arte, em seu significado mais amplo.

Embora Malraux não aborde a questão da crítica propriamente dita, seu trabalho se apóia na reflexão sobre a arte, enxergando a obra justamente como um mediador da relação entre homem e arte, num diálogo construído através da reflexão e permeado por conceitos normalmente investigados pela crítica tradicional, como a história da arte, a forma e a beleza. Nos discursos, a reflexão estética se mostra central, ainda que o escritor valorize sobretudo uma problemática da arte, enfatizando a necessidade do trabalho de investigação da obra, em vez de expor uma linearidade de sua construção como objeto de estudo. Nesse aspecto ele vai ao encontro de Schlegel, que recusava qualquer pedagogismo na crítica de arte. Se a preleção malruciana pode ser pensada como crítica é sobretudo graças a seu caráter investigativo, que toma a obra de arte como processo de ressignificações infinitas, a que Malraux se refere como metamorfose da arte, conceito que será estudado mais adiante. Se a história da arte está presente em seus discursos, ela se mostra muito mais como elemento de costura entre os conceitos apresentados e o tema em discussão, sem que, aparentemente, tenha o objetivo de informar ou ensinar. Até porque Malraux defende a ideia de que o excesso de historicidade na verdade é um fator limitante da arte como objeto de reflexão.

Para Jean-Pierre Zarader, na obra em que analisa o pensamento malruciano sobre arte, a reflexão sobre arte nos textos de Malraux vai bem além do historicismo, se mostrando sobretudo como uma filosofia da arte. Zarader afirma que, ainda que a história e a arte tenham sido as duas grandes paixões de Malraux, o escritor não reduz sua visão à mera história da arte, o que conduziria a uma análise limitada e mesmo conservadora da arte, como, assinala o teórico, era então tendência no século XX. Malraux não procura na história as respostas às

¹⁸⁰ Benjamin utiliza a expressão «valorização positiva» para se referir ao caráter qualitativo da obra de arte (BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. 2001:161).

questões que a arte pode colocar, embora não deixe de lado as considerações e os fatos históricos, o que é de se esperar. Aliás, o escritor procura defender a ideia da arte como criação autônoma de seu tempo, o que encontra eco em diversos filósofos, como Hegel. E, ao reunir, e confrontar, história e filosofia da arte, sem no entanto sem historiador ou mesmo filósofo, o pensamento de Malraux sobre arte mostra uma complexidade que vai além da que a história da arte costuma apresentar. Zarader resume bem a questão:

A l'opposé de tout historicisme, Malraux n'a cessé de mettre en évidence le caractère énigmatique de la création – et son indépendance à l'égard de l'histoire. Véritable philosophie de l'art, son œuvre se distingue ainsi de toutes les histoires de l'art.¹⁸¹

Para Malraux, portanto, a arte não se resume à história. A visão de Zarader, autor que se notabilizou por sua obra crítica sobre a questão da arte em Malraux, poderia ser uma voz isolada, já que o ministro escritor dificilmente é reconhecido pelos teóricos como crítico, historiador ou filósofo da arte. Porém, a leitura de Zarader vai ao encontro não apenas dos textos mais familiares de Malraux sobre arte, mas pode ser uma referência também em seus discursos, nos quais é possível encontrar noções desenvolvidas em suas obras críticas, como vontade, antidestino e metamorfose, bem como uma preleção que envolve elementos históricos e filosóficos sobre a relação entre arte e sociedade. É interessante notar que, em trechos de diferentes discursos, ele discorre, de forma quase instrutiva, sobre questões de história da arte, sempre como uma forma de relacioná-las aos temas tratados e lembrando a importância dos museus e do patrimônio na intermediação entre arte e sociedade. No discurso *Sur l'héritage culturel*, de 1936, ele parece inaugurar o que poderia ser chamado de 'reflexões sobre arte' nos discursos, nas quais ele comenta sobre as diferentes formas de ver a arte ao longo dos tempos. Embora ainda distante do período em que atuou como ministro, Malraux demonstra a importância da transmissão do patrimônio cultural e uma reflexão bastante atual sobre a recepção da arte:

Sous le mot art, nous envisageons deux activités assez différentes: l'une, que j'appellerai rhétorique – celle de l'artiste hellénistique, renaissant ou moderne – où l'oeuvre compte moins que l'artiste, compte pour ce que l'artiste ajoute à ce qu'il figure. L'autre – celle du Moyen Âge, de l'Égypte et de Babylone – où l'artiste compte moins que ce qu'il figure. Dans la première, l'importance est dans la présence de l'artiste; dans la seconde, dans la chose représentée. Ce qui tient d'ordinaire à la valeur capitale donnée à cette chose représentée: comment se sentir artiste, au sens moderne du mot, en sculptant un crucifix, si l'on croit que le Christ est mort pour soi? La douleur de Niobé ne concerne qu'elle, et l'artiste s'y introduit sans peine; la douleur de la Vierge concerne tous les hommes. Quand le sculpteur antique doit paraître, le sculpteur chrétien doit disparaître.¹⁸²

¹⁸¹ ZARADER, *Malraux ou la pensée de l'art*. 1998:11.

¹⁸² MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936), 1996:134.

Assim, Malraux afirma que a arte pode ser conhecida através de duas categorias diferentes: a arte retórica, característica do período helênico, renascentista e moderno, na qual o artista conta mais do que a obra; e a outra, referente à Idade Média, ao Egito e à Babilônia, na qual a obra de arte conta mais do que aquele que a cria. Dessa forma, Malraux põe em cena a discussão entre obra e artista, arte e religião, considerando que, quando a obra de arte consiste num instrumento de acesso ao divino, o significado do termo artista se apresenta diferente daquele que se coloca na modernidade, que propõe a importância da noção de autoria. Ao confrontar as duas formas de criação e percepção da obra de arte, ele apresenta a discussão sobre a arte como mediação tanto entre o homem e o sagrado, quanto entre o homem e a estética. Se, como afirma Malraux, o que conta numa escultura de santo é o santo, mas o que conta num Cézanne é o Cézanne, a gradual saída do elemento religioso no ato de criação vai transformar a arte num objeto autônomo e independente de sua época. Ao desenvolver essa discussão, Malraux coloca em cena também os espaços e formas de transmissão dessa arte que não mais é vista como manifestação do sagrado, mas como manifestação da grandeza humana. Ao pensar a arte como forma de acesso à possibilidade de grandeza existente no próprio homem, isto é, como forma de ter consciência dessa grandeza, entram no debate as formas de transmissão dessa história cultural. E, como ele ressalta, até as formas de transmissão e de apreensão (recepção) mudam de natureza e de forma, introduzindo o que mais tarde Malraux denominaria metamorfose da obra de arte. No discurso de 1936, a noção de metamorfose já se faz presente, ainda que o termo não seja utilizado na fala. Malraux também chama atenção para o fato de que o homem procura na arte sua linguagem desconhecida, “l’inconnu”:

Or, une fois de plus, la conscience qu’á l’artiste de son acte créateur est en train de se modifier. J’accepte, pour ma part, volontiers, de voir renaître en tous les hommes la communion dans le domaine fondamental des émotions humaines. L’humanité a toujours cherché dans l’art son langage inconnu, et je me réjouis que notre fonction soit parfois de donner conscience aux êtres de la grandeur ou de la dignité qu’ils ignorent en eux; je me réjouis que, par notre art ou par des transpositions futures de notre art, nous puissions donner cette conscience à un nombre de plus en plus grande d’hommes.¹⁸³

Ainda que o conceito de “inconnu” não seja definido objetivamente por Malraux, o termo parece dialogar com o pensamento de Benjamin de que a crítica estética tem como função acessar o que há de misterioso e escondido na obra de arte.

Assim, a grande questão colocada por Malraux é que, ainda que a arte seja uma tradução do seu tempo, esse contexto histórico, por si só não dá conta de sua totalidade, isto é, pensar a

¹⁸³ MALRAUX, Discurso *Sur l’héritage culturel* (1936), 1996:136.

obra de arte somente em sua historicidade é limitar as possibilidades de compreensão que ela oferece. Para ele, a obra surge do seu tempo e no seu tempo, mas se torna obra de arte pelo que ela não permite alcançar, “par ce qui lui échappe”¹⁸⁴. Como já foi dito, é nesse sentido que se insere o termo *inconnu*, que aparece mais de uma vez em seus discursos, designando justamente essa dimensão do desconhecido, do inalcançável, presente na obra de arte.

Malraux afirma que a função da sociedade atual é permitir que o conhecimento dessa dignidade humana, manifesta através da arte, venha à tona, através da transmissão da herança cultural, com a consciência de que esse processo tem constantemente sua natureza modificada:

La photo de Rembrandt mène à Rembrandt, et la mauvaise peinture n’y mène pas. Mais peu importe que nous nous en réjouissons ou nous en attristions: ce qui importe, c’est que ce fait nouveau est la condition même de la transmission de notre héritage culturel qui, par cette transmission même, change de nature.¹⁸⁵

As transformações no processo de recepção da obra de arte, ou na transmissão da herança cultural da humanidade, se devem ao desenvolvimento dos meios de difusão e da tecnologia que, como lembra o escritor, permite a acessibilidade das massas à arte, ainda que isso não signifique necessariamente algo positivo: “Or, l’art de masses est toujours un art de vérité. Peu à peu, les masses ont cessé d’aller à l’art, de le rencontrer au flanc des cathédrales; mais aujourd’hui, il se trouve que, si les masses ne vont pas à l’art, la fatalité des techniques fait que l’art va au masses»¹⁸⁶.

No ensaio *Malraux critique d’art* (2001), François de Saint-Chéron faz uma leitura interessante sobre a visão de Malraux como crítico de arte. Para ele, o escritor não é nem esteta nem historiador da arte – e, por isso, tampouco um “mau historiador da arte”, como criticaram alguns - e se inscreve na tradição dos escritores e poetas que também foram autores de escritos sobre arte, como é o caso de Diderot, Baudelaire, Valéry e Proust. Além da notória influência das ideias de determinados pensadores, como Benjamin, Hegel e Henri Focillon, Saint-Chéron ressalta que o texto malruciano se mostra essencialmente pessoal, amparado por um vasto e profundo conhecimento sobre arte e cultura. Seu projeto nunca foi de ordem histórica ou mesmo estética, mas sobretudo inserido numa metafísica, apoiado na ideia central de que, para Malraux, a função da arte é dar consciência aos homens da grandeza que existe neles. Além disso, para falar sobre arte, Malraux havia escolhido o que Saint-Chéron chama

¹⁸⁴ MALRAUX, Alocução na chegada do Rio de Janeiro (1959), 1998:31.

¹⁸⁵ MALRAUX, Discurso *Sur l’héritage culturel* (1936), 1996:136.

¹⁸⁶ MALRAUX, Discurso *Sur l’héritage culturel* (1936), 1996:135.

de “língua poética”, num tom celebrativo e lírico, como para suscitar no leitor/ouvinte a instantânea identificação com o mundo da arte:

Efetivamente, para celebrar o que escapa ao tempo – pois seus livros sobre arte são uma celebração –, Malraux escolheu uma língua poética capaz de suscitar, como por contágio (palavra que ele amava), a adesão do leitor e sua participação no mundo da arte. Podemos nos perguntar por que ele adotou esse tom oratório, poético e lírico para falar de arte.¹⁸⁷

Assim, verifica-se que essa ‘metafísica da arte’ é recorrente nos discursos de Malraux, e graças a ela é possível ver que, ainda que à primeira vista se aproxime de uma abordagem histórica, há uma recusa de uma concepção de um progresso linear na arte, mostrando muito mais uma problemática do que uma gradação evolutiva. São essas questões, pouco usuais em discursos políticos, que permitem considerar seu conjunto de falas como uma extensão de sua obra crítica sobre arte. Ou, ainda, ver a grandeza do pensamento malruciano que, ao fazer uso dos discursos políticos para construir um discurso estético, estabelecia um diálogo permanente com teóricos da arte como Benjamin, Adorno, Hegel e Schlegel, pondo em cena uma abordagem e uma apresentação peculiares das noções sobre arte, patrimônio e civilização.

2.2. Malraux, o intelectual ambivalente

O que é um intelectual engajado? Esta é uma questão que se apresenta da biografia à obra de Malraux. Não se trata de buscar uma definição fechada ou discutir o que é ser intelectual no sentido geral, já que todos aqueles que deixaram um legado escrito baseado em valores morais, e se comprometeram ideologicamente, podem ser apontados como tal. Mas pensar a reflexão de Malraux sobre cultura é pensar o intelectual que ele buscou ser e como esse papel, e seus valores morais, se refletiram em sua escrita, em sua fala, e em suas ações. O intelectual malruciano é interno e externo ao próprio autor; está presente em sua ficção, em sua reflexão e em sua ação. Portanto, investigar suas ideias e investigar Malraux como intelectual é situá-lo em um itinerário, numa problemática da qual ele faz parte. Interrogar-se sobre suas ideias é pôr em cena seus valores, suas recusas, seus projetos e seus compromissos. Na verdade, a expressão ‘intelectual engajado’ se mostra redundante, na medida em que se compreende o intelectual, por definição, como aquele que conectou suas ideias a um compromisso social e/ou político.

¹⁸⁷ SAINT-CHÉRON, *Malraux critique d’art*. 2001:07. Tradução minha do original «En effet, pour célébrer ce qui échappe au temps – car ses livres sur l’art sont bien une célébration –, Malraux a choisi une langue poétique capable de susciter, comme par contagion (mot qu’il aimait), l’adhésion du lecteur et sa participation au monde de l’art. On peut se demander pourquoi il adopta ce ton oratoire, poétique et lyrique, pour parler de l’art ».

Inserir Malraux no grupo dos intelectuais, porém, é uma tarefa delicada que ultrapassa a dificuldade mesmo em definir o que é um intelectual. A figura de Malraux é tão complexa e ambivalente que ele não se coloca de acordo com qualquer definição, ainda que, paradoxalmente, também não esteja em desacordo. A tarefa do intelectual, de acordo com Edward W. Saïd, é de manter à distância suas afinidades e afiliações ideológicas, bem como seu pertencimento nacional, para agir de maneira correta. O intelectual de Saïd é um exilado, um marginal, alguém que põe de lado seu sentimento de nacionalidade ou de ideologia para criticar com autenticidade: “Defino o intelectual como um exilado, um marginal, um amador e enfim o autor de uma linguagem que tenta falar de fato ao poder”¹⁸⁸. Ora, se Malraux em momento algum deixou de se comprometer com determinados valores e ideais – ao contrário-, quem melhor do que ele para personificar a margem, o escritor que faz uso simultaneamente do discurso ficcional e do não ficcional para se colocar no mundo de maneira crítica e questionadora? O escritor que se distanciou constantemente do seu lugar de origem, em suas diversas viagens e deslocamentos pelo mundo e que, a bem da verdade, chegou mesmo a ser prisioneiro de um país estrangeiro nos anos 20? Do distanciamento físico ao intelectual, foi amplamente criticado ao se aproximar de um general carismático e autoritário. Mas o exilado de Saïd o é sobretudo no sentido metafísico; trata-se do intelectual que nunca se sente completamente à vontade em sua existência, e que faz desse mal-estar uma provocação a seus pensamentos e a seu olhar crítico. Saïd compara o intelectual a um naufrago, mas um naufrago como Marco Pólo, e não como Robinson Crusóe, que procura se adaptar ao novo destino. Marco Pólo, por sua vez, é um eterno viajante, guiado pelo sentido do maravilhoso:

Um intelectual se assemelha a um naufrago que, de certa maneira, aprende a viver com o país, e não no país. Não um Robinson Crusóe, cujo objetivo é de colonizar sua pequena ilha, mas sobretudo um Marco Pólo guiado pelo sentido do maravilhoso; nem conquistador nem pillard, mas eterno viajante e hóspede provisório.¹⁸⁹

Malraux seria portanto uma mistura de Marco Pólo e de Robinson Crusóe, orientado pelo sentido do maravilhoso – as artes e a cultura, de uma forma geral -, viajante e sempre de passagem, mas também conquistador do mundo. Seu senso apurado pelas artes o guiou, até o fim de seus dias, a ser um *flâneur* do mundo; a olhar o outro com olhos de estrangeiro, mas um estrangeiro estranhamente familiar à diferença. Em francês, o termo ‘estrangeiro’

¹⁸⁸ SAÏD, *Des intellectuels et du pouvoir*. 1996:69. Tradução minha do original “Je définis l’intellectuel comme un exilé, un marginal, un amateur, et enfin l’auteur d’un langage qui tente de parler vrai au pouvoir”.

¹⁸⁹ SAÏD, 1996:76. Tradução minha do original “Un intellectuel ressemble à un naufragé qui d’une certaine manière apprend à vivre, avec le pays, et non sur le pays. Non pas en Robinson Crusóe dont l’objectif est de coloniser sa petite île, mais plutôt en Marco Polo guidé par le sens du merveilleux; ni conquérant ni pillard, mais éternel voyageur et hôte provisoire».

(*étranger* – século XIV) deriva de ‘estranho’ (*étrange* - século XI), que, por sua vez, deriva do latim ‘extraneus’ e significa ‘de fora’; sendo estrangeiro, portanto, o que não é conhecido, o que não é familiar; de outra nação ou de outro país. E, ao mesmo tempo, o que é fora do comum, extraordinário, singular. Assim, a etimologia do termo ‘estrangeiro’ remete a dois sentidos: ao mesmo tempo, ao que é de fora e/ou de outra nação, e ao que é singular ou bizarro, causando estranheza¹⁹⁰. É interessante observar que Malraux se aproxima da dicotomia presente na essência da concepção de estrangeiro, como aquele que está sempre em deslocamentos, a observar o mundo; e como aquele que é singular, estranho, de fora, causa estranheza e perplexidade; ele mesmo, às vezes, também confrontado à estranheza do outro, do mundo. Dessa forma, pode-se pensar justamente que a estranheza, em seu conjunto de significados, é o que melhor define a personalidade e a obra de Malraux, devido à própria estranheza que carrega em si, fazendo-o sempre o ‘de fora’, o estrangeiro, na acepção de Saïd; e o eterno questionamento, em suas reflexões, da estranheza da condição humana. Malraux comenta, em um discurso para a defesa do patrimônio histórico em Atenas, que a Grécia foi a primeira a unir “a lança e o pensamento”¹⁹¹. O binômio parece se refletir também no próprio orador, que personifica, de certa forma, esse ‘duelo’ entre ação e reflexão, entre luta e pensamento, o que só mostra a complexidade em classificá-lo de acordo com categorias objetivas. Malraux não foi um filósofo propriamente dito; também não foi um crítico de arte tradicional; tampouco um acadêmico, ou um político. Escritor, sim; mas também, embora não seja uma oposição, foi um exímio orador, o que é um tanto incomum. Sua fala, cuidadosamente elaborada, acompanhava a torrente de seus pensamentos, e não havia distinção entre uma platéia burocrática, artística, intelectual ou popular. Na sua oralidade havia a presença de conceitos filosóficos, noções sobre cultura e patrimônio, elementos de história da arte; tudo formando um grande *bouillon* cultural, expressão usada pelo colaborador Pierre Moinot ao se referir à miscelânea complexa de ideias sempre presente nos mais diversos discursos. Janine Mossuz-Lavau comenta, em *André Malraux et le gaullisme*, que Malraux parecia considerar a política como um domínio a ser percorrido de acordo com seu ritmo e sua vontade; flanando aqui e ali, evitando o que o desinteressava, retomando certos

¹⁹⁰ Informações de acordo com os verbetes ‘étrange’ e ‘étranger’ dos seguintes dicionários etimológicos da língua francesa: BAUMGARTNER, Emmanuèle, MÉNARD, Philippe. *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*. Paris: La Pochotèque, 1996 e DUBOIS, Jean; MITTERAND, Henri; DAUZAT, Albert. *Dictionnaire étymologique*. Paris: Larousse, 2001.

¹⁹¹ Do original «Et jamais, avant elle [la Grèce], l'art n'avait uni la lance et la pensée.» Tradução minha. MALRAUX, Discurso *Hommage à la Grèce* (1959). 1996:256.

lugares, e até inventando novos caminhos¹⁹². A trajetória de Malraux foi marcada pela longevidade e pela multiplicidade de seus engajamentos políticos: Indochina, nos anos 20; Guerra da Espanha, nos anos 30; a Resistência Francesa, nos anos 40; a aproximação com De Gaulle e o futuro cargo político, nos anos 50/60; e, por fim, o envolvimento no conflito de independência do Bangladesh, em 1971. Para Dominique Villemot, em *André Malraux et la politique*, por essas características, o escritor se inscreve no grupo de intelectuais franceses para quem a ação política é um prolongamento natural da escrita, como Voltaire, Lamartine, Victor Hugo, Émile Zola, Gide e Sartre, para citar alguns. Porém, Malraux se diferencia destes justamente pela pluralidade de formas pelas quais manifestou seu comprometimento político, apresentando-se como intelectual engajado em seus escritos, combatente armado e ministro, o que o torna um exemplo único na história da literatura francesa¹⁹³. Villemot utiliza o tom crítico para observar que, em certo sentido, Malraux foi um verdadeiro homem político, na medida em que, em determinadas situações, ele teve que suavizar suas convicções ideológicas a fim de atender a interesses políticos. Tal fato ocorreu em algumas ocasiões polêmicas, como a Guerra da Argélia, e questões de conflito relativas a obras cinematográficas (o desgaste por conta da censura do filme *La Religieuse* e do caso da Cinemateca Francesa). Para Villemot, a política de Malraux foi pautada na ação, e não na razão¹⁹⁴.

As diversas concepções do termo intelectual, desenvolvidas por filósofos e historiadores, se aproximam e se distanciam de Malraux, o que torna a questão desafiadora. Para Antonio Gramsci, na obra *Os intelectuais e a organização da cultura*, todos os homens são intelectuais, ainda que não exerçam na sociedade a função enquanto tal. Segundo ele, não existem não-intelectuais; o que difere um intelectual do outro é a maneira como ele lida com essa intelectualidade, seja de maneira tradicional, como professores, padres, filósofos; ou orgânica, como os intelectuais pertencentes a determinadas categorias sociais que defendem seus próprios interesses:

Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais. (...) Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um filósofo, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral (...).¹⁹⁵

¹⁹² MOSSUZ-LAVAU, *André Malraux et le gaullisme*. 1982:149.

¹⁹³ VILLEMOT, *André Malraux et la politique*. 1996:149.

¹⁹⁴ VILLEMOT, 1996:151.

¹⁹⁵ GRAMSCI, *Os intelectuais e a organização da cultura*. 1989:07.

Gramsci diz ainda que o que existe são categorias sociais que, ao monopolizarem serviços importantes, como a ideologia religiosa e a filosofia, no caso dos eclesiásticos, e a informação e a comunicação, no caso dos jornalistas, se consideram grupos autônomos e independentes. Mas ele afirma que essa concepção tradicional de intelectual está em mutação, em vista do desenvolvimento do ensino técnico, voltado para a prática industrial, e que deve constituir um novo tipo de intelectual. Nesse sentido, ele faz uma observação interessante sobre a mudança do modo de ser dos intelectuais: se, antes, o modo de ser era baseado na eloquência de um orador especialista, o novo intelectual participa da vida prática, aliado à técnica-ciência, como construtor, organizador, mesmo dirigente¹⁹⁶.

Para Julien Benda, os intelectuais detêm a sacralidade que foi perdida pelos antigos sacerdotes da Igreja Católica, no momento em que esta viu seu poder declinar a partir do século XVIII. Assim, os intelectuais defendem valores relativos à verdade e à justiça, os quais, anteriormente, eram defendidos pelos representantes eclesiásticos. Há, portanto, uma transferência de poder que é autônoma à condição ou à função social do novo intelectual. Benda afirma que intelectuais são todos aqueles cuja atividade, em essência, não possui fins práticos¹⁹⁷. Em resumo, embora a definição generalizante de Gramsci pouco ajude a conceber teoricamente Malraux como intelectual, a ideia de transformação no status do intelectual formulada pelo teórico se aproxima do que o ministro escritor representa como figura crítica. A noção colocada por Benda tampouco o favorece, já que, invariavelmente, e sobretudo sob o recorte que interessa a este trabalho, em sua função como ministro Malraux sempre buscou aliar ideias a ações; pondo, portanto, seu pensamento a serviço de fins práticos, como, por exemplo, conceber uma política cultural que desse conta da descentralização política e cultural francesa. Em contrapartida, os valores pelos quais Malraux combateu, nas mais diversas fases de sua trajetória, sempre foram conectados aos ideais de justiça, verdade e liberdade. Há, portanto, aproximações e diferenças entre o que se espera de um intelectual (segundo outros intelectuais) e a figura representada pelo que Malraux foi e deixou como legado. Nesse sentido, verifica-se que Malraux se aproxima da ideia gramsciana de um intelectual em formação, inserido numa conduta pragmática e organizacional, ainda que não abandone seu lado especialista e eloquente. Malraux representaria, portanto, uma intersecção

¹⁹⁶ GRAMSCI, 1989:08.

¹⁹⁷ BENDA, Julien. *La Trahison des Clercs* (1927), Apud DOSSE, *La marche des idées: Histoire des intellectuels - Histoire intellectuelle*. 2003:29.

entre os dois grupos segundo a lógica de Gramsci, situando-se entre os intelectuais tradicionais e aqueles em formação.

Se a intenção não é reconstruir aqui uma história dos intelectuais, mas tão somente observar a presença de Malraux nessa trajetória complexa que é a história das ideias, convém assinalar também que ser um intelectual significa ter um papel cuja concepção é extremamente delicada para definir um ponto de partida: gregos, santos, clero, escribas, artistas, humanistas. François Dosse, na obra *La marche des idées* (2003), comenta que os intelectuais se inscrevem no tempo antes mesmo de o termo existir, e que a noção de intelectual é polissêmica, adquirindo significados diferentes de acordo com as diferentes épocas e culturas:

A figura do intelectual se inscreve nas profundezas de uma longa história, ao longo da qual existiram intelectuais antes que o termo se tornasse um substantivo: « Todas as sociedades tiveram seus escribas, que povoavam as administrações públicas e privadas, seus letrados ou artistas, que transmitiam ou enriqueciam a herança da cultura; seus especialistas, legistas que punham o conhecimento dos textos e a arte da disputa à disposição dos príncipes ou dos ricos; os sábios que decifravam os segredos da natureza e ensinavam aos homens a curar doenças ou a vencer nos campos de batalha. Nenhuma dessas espécies pertenciam propriamente à civilização moderna»¹⁹⁸. Pode-se afirmar que a noção de intelectual é polissêmica, e abrange concepções diferentes de acordo com períodos e civilizações.¹⁹⁹

Em 1957, Jacques Le Goff²⁰⁰ dedica um estudo aos intelectuais na idade média, estabelecendo uma relação entre o início de urbanização do século XI ao XII e o aparecimento de universidades e espaços públicos autônomos do universo eclesiástico. Ele define o intelectual medieval como o letrado que, sendo parte do clero, se afasta do monastério para se instalar nas cidades, a serviço da Igreja e do Estado. Le Goff vê o personagem Abelardo como a primeira grande figura de intelectual moderno. Nos séculos XIV e XV a figura do intelectual medieval ligado às universidades entra em crise e surge uma nova noção de intelectual. O intelectual humanista e aristocrático se opõe ao clero em nome de um Renascimento que recusa inteiramente a escolástica medieval.

¹⁹⁸ Dosse usa citação de Raymond Aron, *L'Opium des intellectuels*, Calman-Lévy, Paris, 1955:213. Tradução minha do original «La figure de l'intellectuel s'inscrit dans les profondeurs d'une histoire longue au cours de laquelle il y eut des intellectuels avant que le terme ne devienne un substantif: "Toutes les sociétés ont eu leurs scribes, qui peuplaient les administrations publiques et privées, leurs lettrés ou artistes, qui transmettaient ou enrichissaient l'héritage de la culture, leurs experts, légistes qui mettaient à la disposition des princes ou des riches connaissance des textes et art de la dispute, les savants qui déchiffraient les secrets de la nature et apprenaient aux hommes à guérir la maladie ou à vaincre sur les champs de bataille. Aucun de ces trois espèces appartient en propre à la civilisation moderne".

¹⁹⁹ DOSSE, *La marche des idées: Histoire des intellectuels - Histoire intellectuelle*. 2003:16. Tradução minha do original «On peut donc affirmer que la notion d'intellectuel est polisémique, qu'elle recouvre des conceptions différentes selon les périodes et les aires civilisationnelles.»

²⁰⁰ LE GOFF, *Os intelectuais na Idade Média*, 2003.

Nos séculos XVI e XVII, segundo Dosse²⁰¹, o aparecimento dos homens da ciência consolida um espaço de circulação de ideias, espaço este autônomo à Igreja que, por sua vez, começa a se fragmentar e a perder espaço. Esse quadro se acentua com o desenvolvimento da imprensa e a conseqüente difusão do livro, bem como a descoberta do Novo Mundo e das experiências copérnico-galileanas que colocam o homem numa espécie de extase em relação às possibilidades da ciência e ao seu próprio lugar no mundo. Assim, os humanistas, ainda que formados em escolas religiosas, colocam em questão as tradições mais consolidadas pela Igreja Católica e acabam por romper com ela. É um caminho sem volta, e um caminho em que a troca de (novas) ideias aproxima e cria novas relações intelectuais. Erasmo publica em 1522 o *Traité sur le bon usage du genre*; a troca epistolar é uma prática constante entre o novo grupo de intelectuais que, dessa forma, criam grupos sociais estimuladores do espírito crítico. François I cria o *College de France (College Royal)* e a Reforma, em XVI, consolida o declínio de uma crença na tradição católica. O século XVII observa uma forte expansão do número de universidades e de intelectuais diplomados na Europa Ocidental. A situação se acentua nos períodos seguintes, chegando ao que Roger Chartier chama de “desequilíbrio”²⁰² entre o número de intelectuais saídos das universidades e os lugares disponíveis a eles, formando um grupo que Chartier chama de “proletários intelectuais”²⁰³. Apesar dessa disfunção, o século XVII assiste à emergência de homens ‘savants’, que reclamam uma República das letras e das ciências, defendem uma verdade e um conhecimento baseados na autenticidade e na verdadeira busca pelo saber, fatos que não são amparados pela posição social ou mesmo pelo diploma. Os novos intelectuais são autônomos e completamente críticos em relação à ordem social e política que os envolve.

De acordo ainda com o texto de Dosse²⁰⁴, é no século XVIII que a figura do intelectual, a exemplo de Voltaire e Rousseau, se consolida e amplia sua dimensão crítica, passando a se colocar de maneira questionadora contra a arbitrariedade de determinados sistemas de poder. Antes de o Caso Dreyfus entrar pra história, houve o Caso Calas (1762-1765), do qual Voltaire fez parte. Jean Calas era um *marchand* protestante, acusado injustamente de ter torturado seu filho até a morte por este ter se convertido ao catolicismo. Voltaire, convencido de sua inocência, se envolve no processo e defende que houve erro judiciário no julgamento, levando-o a ser revisto. Calas foi então inocentado, ainda que já estivesse morto, mas Voltaire

²⁰¹ DOSSE, 2003:18.

²⁰² CHARTIER, *Espace social et imaginaire social: les intellectuels frustrés au XVII siècle*. *Annales*, n.2, 1982: 398.

²⁰³ CHARTIER, 1982:398.

²⁰⁴ DOSSE, 2003:20.

pôde reabilitar de alguma forma sua memória. Em 1763, por ocasião da morte de Jean Calas, o escritor publica *Traité sur la tolérance*, obra que aborda diretamente o Caso Calas e busca, a partir disso, pregar a tolerância entre as religiões e condenar o fanatismo religioso. Voltaire inicia seu texto da seguinte forma: “O assassinato de Calas, cometido em Toulouse com o gládio da justiça, em 9 de março de 1762, é um dos acontecimentos mais singulares que merecem a atenção de nossa época e da posteridade”²⁰⁵.

No grupo de escritores franceses que, nos séculos XIX e XX, se envolveram em querelas políticas, se inserem grandes nomes: Zola, Victor Hugo, Georges Sand, Sartre, Gide, Camus. O grande caso modelo considerado por historiadores é o Caso Dreyfus (1897), no qual o célebre texto *J'accuse*, de Zola, deu a abertura ao que seria uma das maiores e mais polêmicas histórias políticas da França. O Caso Dreyfus reuniu, em posições às vezes conflitantes, um expressivo número de escritores, desde o abaixo-assinado de apoio ao ex-militar condenado por traição, até discussões e rompimentos acalorados. É considerado pela historiografia francesa o caso modelo de definição dos limites do que seria o tipo ideal de intelectual e do anti-intelectual, por assim dizer. Sua importância reside no fato de ser considerado como o momento em que intelectuais assumem seu papel enquanto homens críticos e livres pensadores, ao se posicionarem política e publicamente.

No que se refere a escritores que também foram homens políticos, podem ser lembrados Chateaubriand, Maurice Barrès, Lamartine, Léon Blum, além do próprio Malraux. Herbert Lottman, em sua obra *L'écrivain engagé et ses ambivalences*, propõe uma forma de diferenciar os homens políticos que se tornaram escritores e os escritores que se tornaram políticos, ainda que todos possam ser chamados de intelectuais engajados: para ele, o escritor engajado se apóia numa obra já expressiva e que, de certa forma, expressa sua concepção de mundo e suas ideias, a serviço de uma causa. Isto é, a reputação precede o engajamento e lhe confere mais valor²⁰⁶.

O escritor de hoje, por essa incursão ao passado, fixou uma regra para distinguir entre os homens políticos que se tornaram escritores e os escritores que se tornaram homens políticos. É simples: o escritor engajado é aquele (ou aquela) que, apoiando-se numa obra já consequente, pôs seu nome, respeitado e admirado, a serviço de uma causa. A reputação precede o engajamento e lhe confere peso.²⁰⁷

²⁰⁵ VOLTAIRE, *Traité sur la tolérance*, 1763. O texto completo de *Traité sur la tolérance* pode ser encontrado na base de dados da *Université de Genève*, no endereço http://un2sg4.unige.ch/athena/voltaire/volt_tol.html. Tradução minha do original “Le meurtre de Calas, commis dans Toulouse avec le glaive de la justice, le 9 mars 1762, est un des plus singuliers événements qui méritent l'attention de notre âge et de la postérité».

²⁰⁶ O atual Ministro da Cultura e da Comunicação da França, Frédéric Mitterrand, também possui uma obra literária realizada antes de se tornar ministro, mas seus textos se destacam sobretudo por conta de elementos autobiográficos polêmicos que lhe valeram acusações públicas durante seu mandato.

²⁰⁷ LOTTMAN, *L'écrivain engagé et ses ambivalences: de Chateaubriand à Malraux*. 2003:07. Tradução minha do original: *L'écrivain d'aujourd'hui, pour cette excursion dans le passé, s'est fixé une règle pour distinguer*

Maxime Blanchard, no texto *S'engager: l'intellectuel dans l'oeuvre d'André Malraux*, enfatiza o lado intelectual presente nas ficções malrucianas, afirmando que mesmo em suas narrativas o engajamento político se põe em cena, através da ação e da reflexão de seus protagonistas. Dessa forma, seu discurso ficcional corrobora o pensamento e a ação do próprio autor:

L'Espoir (1937) e *Les Noyers de l'Altenburg* (1943), as duas últimas narrativas de Malraux, mostram um intelectual engajado que se conecta com coerência à crítica. No fogo da ação, o intelectual escreve; em sua mesa de trabalho, seu pensamento se posiciona e age. Não somente as narrativas de Malraux fazem ver a responsabilidade recíproca da ação e da escrita, como também descrevem sua simultaneidade e continuidade.²⁰⁸

Mas mesmo essa regra tem suas ambigüidades; criação e ação às vezes se encontram em pontos comuns de uma dada trajetória. Como na de Chateaubriand, por exemplo, em que as duas funções se misturaram desde o início. No caso de Malraux, já ministro, ele escreve *Si Delacroix – il y a cent ans*, em (1960, prefácio da obra *Sumer* de André Parrot), no qual ele retoma suas ideias sobre arte e civilização já apresentadas em *La métamorphose des dieux* e *Les voix du silence*. Como ministro, ele continua a desenvolver sua reflexão sobre arte, reeditando *Le musée imaginaire* (1965) em texto revisto e ampliado²⁰⁹, e publicando ainda *Antimémoires* (1967). A publicação de *Antimémoires* dá início a uma série de entrevistas de Malraux e de reportagens sobre ele, nas quais a mídia destaca “o retorno [de Malraux] à coisa escrita”²¹⁰. Como afirma Blanchard, ação e escrita estão intrinsecamente conectadas na obra deste escritor que mostra que a crítica e a responsabilidade são os dois lados da mesma moeda para quem sempre buscou se posicionar de maneira firme em relação às próprias escolhas ideológicas, embora isso não signifique que não tenha se envolvido em contradições e polêmicas. A intelectualidade de Malraux é externa e interna à sua escrita, e se coloca sob a forma da responsabilidade, da ação política e da crítica de arte. Na verdade, mostra-se mesmo complicado separar arte e política sob o ponto de vista da biografia de Malraux; e, em certa

entre les hommes politiques devenus écrivains et les écrivains devenus hommes politiques. Elle est simple: l'écrivain engagé est celui (ou celle) qui, s'appuyant sur une œuvre déjà conséquente, a placé son nom, respecté et admiré, au service d'une cause. La réputation précède l'engagement et lui confère du poids.

²⁰⁸ BLANCHARD, *S'engager: l'intellectuel dans l'œuvre d'André Malraux*. 2008:11. Tradução minha do original “*L'Espoir* (1937) et *Les Noyers de l'Altenburg* (1943), les deux derniers romans de Malraux, montrent un intellectuel engagé dont l'implication se lie avec cohérence à la critique. Dans le feu de l'action, l'intellectuel écrit; à sa table de travail, sa pensée prend position et agit. Non seulement les romans de Malraux font-ils voir la responsabilité réciproque de l'action et de l'écriture, mais ils ne cessent d'en décrire la simultanéité et la continuité».

²⁰⁹ *Le musée imaginaire* já havia sido publicado em 1947 e 1951 (na segunda data, como primeira parte de *Les voix du silence*). Ref CHANUSSOT e TRAVI, *Dits et écrits d'André Malraux*. 2003: 356.

²¹⁰ « Un entretien exclusif avec Michel Droit. Malraux parle... »Le Figaro Littéraire, n.1120, octobre 1967. Ref CHANUSSOT e TRAVI, 2003: 374. Tradução minha do original: “le retour [de Malraux] à la chose écrite”.

medida, o mesmo pode ser dito de sua obra ficcional, se pensarmos em determinados contextos históricos utilizados em algumas narrativas, como *La tentation de l'Occident*, *La Voie Royale* e *Antimémoires*.

Para Michel Deguy, no ensaio *O poder das palavras*, a função do intelectual pode ser resumida da seguinte forma: fazer a triagem do senso comum, isto é, discernir para separar ou conjugar; comparar para aproximar ou afastar. Ele observa que os intelectuais fazem da palavra – linguagem, discurso – sua arma de poder sobre os homens, a fim de mudar convicções, objetivos e maneiras de agir. Por isso, a retórica por muito tempo foi chamada de a arte de persuadir. Dessa forma, coloca Deguy, o poder é sempre poder das palavras, e ter o poder, na esfera do político, significa ser obedecido:

Ter o poder (entendido agora como questão e esfera do político) consiste, em última análise, em ser obedecido. (...) Eis porque a eloquência, de Demóstenes a Lênin, de Cícero a Zola ou Jaurès, sempre foi admirada, analisada, cultivada, como um dos ingredientes fundamentais da tomada do poder e da manutenção do poder.²¹¹

Deguy continua, e discorre sobre dois tipos ou figuras, ao mesmo tempo arcaicos e modernos, pois se tornam uma constante na história, e que representam o poder das palavras: um é o conselheiro do príncipe, sábio ou louco; o outro, o intelectual, no sentido de ser advogado ou defensor de uma causa capaz de envolver multidões. O primeiro age em segredo, a sós com o grande chefe, dirigindo-se apenas a ele; o outro se dirige para a coletividade, a multidão. Essas duas modalidades então apresentam, simultaneamente, a relação entre política e intelectual, no sentido de alguém que domina as palavras a fim de persuadir. Para o teórico, o poder das palavras sustentaria o que, no século XX, foi chamado de engajamento, pois o intelectual engajado tinha como pressuposto a capacidade da persuasão. Deguy então cita Sartre como exemplo da intelectualidade engajada, mas lembrando, com fino sarcasmo, que ele também havia se enganado, ainda que conseguisse, apesar de seus enganos, ser bastante ouvido. O fato é que Sartre, adversário do regime gaullista, se enganou justamente ao criticar Malraux. Ao afirmar, durante viagem ao Brasil nos anos 60, que “a cultura não tem necessidade de ministério”, Sartre não pôde antever o quanto cultura e política se entrelaçariam ainda mais, dando início ao que Deguy chama de “o cultural”, expressão já citada no subcapítulo anterior. Para Deguy, na época estava tendo início a era do cultural, em que a cultura – o cultural – e a política, na forma do ministério, seriam uma coisa só a serviço da economia, da arte e da cultura: “Sartre não viu – mas como poderia ter visto? – que entrávamos na era do cultural e que a cultura, agora cultural (o cultural), e a política, isto é, o

²¹¹ DEGUY, O poder das palavras In *O silêncio dos intelectuais*. 2006:211.

ministério, seriam uma coisa só a serviço de uma economia dita geral de consumo, absorvendo e arrastando a arte e a cultura”²¹². Deguy prossegue, afirmando que Malraux foi o inventor do cultural e do pré-cultural, ao propor uma relação entre arte, cultura e política.

Assim, é interessante utilizar o pensamento de Deguy e mesmo o tom de crítica em relação a Malraux, a fim de pensar que a ambivalência de seu papel político-intelectual se mostra, muitas vezes, reduzido à dicotomia entre arte e política, ou entre poesia e política. Para usar os termos de Deguy, a tradição histórica mostra que as figuras do homem político e do poeta são incompatíveis e que foi esse debate, de certa forma, que levou à revolução de 68, com a defesa da “imaginação do poder”. Malraux, como inventor do pré-cultural, incarnava o papel do poeta que, ousadamente, também se queria político. Além disso, como nas figuras arquetípicas lembradas por Deguy, Malraux não era nem o conselheiro do rei nem o advogado das multidões: ele era os dois ao mesmo tempo. Braço direito de De Gaulle quanto às questões relativas à cultura, bem como maestro da coletividade, ele era em si mesmo o paradoxo sublime, para utilizar expressão de Deguy, em busca de uma democracia esclarecida²¹³.

Ainda que, para Deguy, já não exista mais a arena, no sentido de recinto político destinado à realização de discursos, comícios, manifestações, etc., tendo esta sido substituída pela mídia, Malraux ainda é, em essência, um homem de arena, um homem de *ágora*. Além da sua conhecida aptidão para a oratória e, conseqüentemente, o domínio da multidão, era também notória sua reduzida eficácia quando se pronunciava através da mídia, através de, por exemplo, transmissões televisivas ou reproduções sonoras. Malraux marcaria, portanto, a passagem não somente da era do engajamento para a do testemunho, e da cultura para a *cultural*, como também da arena para a mídia. Outro fato a ser comentado é que, em seus discursos, por vezes, a distância entre ministro e artista – poeta? - se vê bastante reduzida graças à forma utilizada pelo escritor de se posicionar, o que só mostra que, afinal, Deguy estava certo ao afirmar que poesia e política são incompatíveis e que esse duplo posicionamento de Malraux deixou-o, posteriormente, sem saída. Esta é uma das questões mais interessantes ao se abordar os discursos de Malraux de maneira analítica: percebe-se que, como enunciador, Malraux procura se aproximar de sua platéia, formada predominantemente por artistas e pessoas ligadas à cultura, ainda que eventualmente tenha falado para platéias burocráticas – caso dos discursos na Assembléia Nacional - ou

²¹² DEGUY, 2006:212.

²¹³ A expressão «democracia esclarecida» também é de Deguy, numa junção das noções de oligarquia, de Rancière, e de despotismo esclarecido.

generalizadas. Ao se colocar, portanto, mais como artista/poeta do que como político, ele quebra o protocolo ministerial e, de certa forma, cria empatia e identificação com o público não afeito à política, mas à cultura. Por outro lado, justamente por criar empatia com o público da cultura, a intolerância ao Malraux político, não-poeta, levou-o à sua “expulsão” da cidade platônica.

Tal recurso discursivo está presente, por exemplo, no discurso que ele pronuncia no Festival de Cannes: «Puisque, pour la première fois, le ministre chargé du cinéma se trouve être l'un des vôtres, qu'il lui soit permis de vous remercier d'abord selon les devoirs du ministre et de vous parler ensuite selon les plaisirs du complice».²¹⁴

A introdução que Malraux faz à sua fala para o público do festival de cinema é muito interessante ao se verificar que ele se apresenta como “um de vocês”, buscando se aproximar dos ouvintes e quebrando a rigidez do discurso ministerial. Essa aproximação é reforçada inclusive pelo uso do termo “cúmplice”, na medida em que Malraux se apresenta como ministro e também como cúmplice, isto é, como artista ligado ao cinema, para ser mais específico. A mesma ambivalência se vê na utilização dos termos “deveres”, ao se referir à sua função de ministro, e “prazeres”, ao se colocar como cúmplice, como criador. Dessa forma, Malraux afirma à sua platéia que não fala ali como um burocrata, mas como um artista que sabe, conhece e entende a arte e as questões que afetam o cinema e sua relação com a sociedade. É quase como afirmar: “tenho esse espaço de fala porque sou ministro, mas faço uso dele como artista e, dessa forma, sou igual a vocês”. Pronto, a empatia está criada.

Essa voz do discurso que se coloca tanto como “cúmplice” quanto como político pode ser considerada uma das características do discurso malruciano, e é observada tanto de forma mais visível, como nesse discurso, quanto de forma mais sutil. O fato é que Malraux, como ministro e orador, é sempre ambivalente; fala enquanto poeta e político, mas nunca como simples gestor público. Prova disso é que seus discursos formam um conjunto textual coerente e expressivo, no qual é possível verificar a presença da intertextualidade, com referências diretas a outros discursos e a outras falas, que dialogam entre si a partir das ideias de seu locutor. Estudar Malraux significa justamente lidar com essas dicotomias e a dificuldade em compreender suas ambivalências estilo Marco Pólo/Robinson Crusóé; exilado/conquistador, intelectual/pragmático, libertário/ambicioso, estrangeiro/estranho, poeta/político. Seu

²¹⁴ MALRAUX, *Allocution prononcée au Festival de Cannes (1959)*, *Fonds Malraux*, Bibliothèque Jacques Doucet, Cote MLX ms ep 88.

posicionamento ambivalente reflete, portanto, o próprio caráter complexo que o texto adquire: político, filosófico, crítico, poético.

E a palavra malruciana entra em cena.

2.3. Arte e cultura como interrogação do mundo

A discussão sobre arte que atravessa toda a obra de André Malraux, desde seus discursos até seus textos sobre estética, se fundamenta no que Jean-Pierre Zarader chama de “valorização da arte”. Essa valorização da arte se refere sobretudo à dimensão metafísica que a arte pode apresentar; tal pensamento pode ser visto em determinadas afirmações suas, que colocam a arte como antidesestino, e a arte como expressão da mais profunda liberdade, assim como a cultura: “Ainsi, art et culture nous apparaissent-ils comme l’expression de la plus profonde liberté”²¹⁵. A reflexão estética nos discursos malrucianos apresenta a tendência de investigar a arte e a cultura como instrumentos que conduzem o homem, individual e coletivamente, ao questionamento da condição humana. Assim, as noções de cultura e, de forma mais específica, de arte se confundem com outras noções, como metamorfose e vontade. Quando Malraux opõe as declarações “c’est toujours la mort qui gagne” e «c’est toujours la métamorphose qui gagne»²¹⁶, ele apresenta sua visão de uma arte que se mostra como única via de desafiar a morte. E é nesse sentido que se desenvolve, ao longo de seus discursos, a discussão sobre cultura e arte. Daniel Castillo Durante, em seu breve ensaio, se refere ao discurso de Malraux como sendo um ‘discurso humanista’, cuja função seria se mostrar “um farol intelectual para o Ocidente”²¹⁷. Ele lembra, no entanto, que a mundialização dos mercados e a globalização do conceito de cultura resultaram em uma perda para os discursos humanistas. Atualmente, o conceito de cultura atravessou diversas mudanças, implicando novas noções e relações, como o próprio campo de Estudos Culturais: indústria cultural, redes digitais e globalização. Beatriz Resende discorre sobre o tema e, ainda que se refira ao quadro latino-americano, põe em cena uma problemática que se coloca também de forma universal, entre cultura, arte e tecnologia:

²¹⁵ MALRAUX, Discurso *Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous? Congrès “Pour la liberté de la culture”* (1952), 1996:219.

²¹⁶ Ambas as citações de Malraux foram retiradas da obra de Jean-Pierre Zarader: MALRAUX, *Tête d’Obsidienne*, 271 e MALRAUX, *L’Intemporel*, 362, Apud ZARADER, *Le vocabulaire de Malraux*. 2001 :15.

²¹⁷ DURANTE, *Le concept de culture chez André Malraux à l’aube du nouveau millénium*. In *Revue André Malraux Review*. 1994/1995 :137.

(...) a cultura e a arte (...) se vêem inseridas num universo onde a circulação de informações, saberes, padrões estéticos e imperativos de consumo se dá de forma global. A literatura, como outras expressões artísticas, queiram ou não seus criadores, é hoje interpelada pelos novos fluxos culturais, por imaginários que se deslocam conduzidos por infovias, canais a cabo, telefones móveis, como formas de trocas interpessoais, podendo tanto favorecer o intercâmbio de ideias como dissolver subjetividades. A literatura pode até mesmo saltar do suporte papel para circular por sites e blogs.²¹⁸

Assim, a era da informação se mostra como uma característica da contemporaneidade, apresentando novas noções que interferem na questão cultural, e mesmo nas as relações entre arte, cultura e comunicação, implicando também o surgimento de outras formas de criação e de expressão, como blogs, fotografias e livros digitais. Porém, embora não se descarte a importância de uma análise conceitual à luz da atualidade, trata-se aqui de mostrar que, em Malraux, as noções de arte e cultura foram construídas a partir de uma reflexão sobre a própria função do homem no mundo: “Notre culture est une interrogation orientée par la volonté d’accroître la conscience de l’homme”²¹⁹. E, dessa forma, são noções que ultrapassam o tempo, assim como a obra de arte se eterniza através da metamorfose.

No discurso realizado no Palais Bourbon, em 1963, Malraux afirma que a cultura pode ser compreendida como o que, na vida, escapa ao domínio da morte: “La culture, c’est ce qui dans la mort est tout de même la vie (...)”²²⁰. A declaração vai ao encontro do pensamento que está presente constantemente em suas aloções, como na que foi pronunciada em evento da Unesco pela defesa do patrimônio egípcio: “[a cultura] c’est l’acte par lequel l’homme arrache quelque chose à la mort”²²¹.

Assim, observa-se que, para o escritor, a cultura é a possibilidade de integrar o homem através do tempo, seja o que já passou seja aquele por vir, através das questões que se colocam no momento de sua própria existência:

²¹⁸ RESENDE, Beatriz. 2008:02. O escritor latino e a nação: um problema. In *Contemporâneos - Expressões da Literatura Brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra: 2008. Disponível no endereço: http://portalliteral.terra.com.br/lancamentos/download/5118_contemporaneos_6374.pdf

²¹⁹ MALRAUX, Discurso *Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous? Congrès “Pour la liberté de la culture”* (1952), 1996:226.

²²⁰ MALRAUX, *Discours au Palais Bourbon* (1963). Centre des Archives Nationales, Site Fontainebleau, Cote 20090131, art. 195.

²²¹ MALRAUX, Discurso *Pour sauver les monuments de Haute-Égypte* (1960), 1996:266.

Une culture, c'est d'abord l'attitude fondamentale d'un peuple en face de l'univers. Mais ici, aujourd'hui, ce mot a deux significations différentes, et d'ailleurs complémentaires. D'une part, nous parlons du patrimoine artistique de l'Afrique; d'autre part, nous parlons de sa création vivante. Donc, d'une part, nous parlons d'un passé; d'autre part, d'un avenir.²²²

O passado é retomado; mas não mais como um passado intacto e intransferível, e sim metamorfoseado pelo diálogo com as outras obras de arte e pelo olhar do presente. Se a arte é a única coisa capaz de fazer o homem fugir à morte, os museus oferecem possibilidades de referências e de interações:

Bien entendu, c'est le passé. Mais non, comme naguère, un passé élu: un passé modèle. Parce que la culture comprend désormais tout le passé. À l'imaginaire qui déferle sur toutes les cités dressées dans le monde par la civilisation industrielle, répondent la découverte et l'admiration du passé de la terre entière. Jamais les peintres n'avaient admiré tant de formes de tant de civilisations; mais ce qu'ils ont trouvé dans tant de musées, ce ne sont pas de plus nombreux asservissements, c'est la plus profonde liberté.²²³

A discussão em torno da reprodutibilidade da obra de arte é recorrente tanto em sua obra crítica quanto em seus discursos. A partir do século XIX, a civilização industrial e os meios de difusão característicos da modernidade possibilitaram o acesso a obras de arte e ao patrimônio de um passado até então conhecido por um pequeno e privilegiado grupo. Para Malraux, a interação com o passado é realizada através de escolhas que se referem, sobretudo, às obras que despertam e determinam a consciência da grandeza do próprio homem. Assim como a cultura, o passado, como herança, não é transmitido, mas conquistado:

Toute civilisation est en cela semblable à la Renaissance et fait son propre héritage de tout ce qui, dans le passé, lui permet de se dépasser. *L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert*. Mais il se conquiert lentement, imprévisiblement. Ne demandons pas plus à une civilisation sur commande que des chefs- d'oeuvre sur commande. Mais demandons à chacun de nous de prendre conscience que le choix qu'il fait dans le passé – dans ce qui fut l'espoir illimité des hommes – est à la mesure de son avidité de grandeur et de sa volonté.²²⁴

No entanto, ainda que Malraux sempre busque, de alguma forma, uma definição da ideia de cultura – e, convém ressaltar, uma concepção de cultura que não se refere à abordagem antropológica – é preciso observar que a tarefa não é simples, como ele mesmo reconhece, numa fala em Nova York, em 1962, pouco antes do lendário empréstimo de *La Joconde* aos Estados Unidos. Para o ministro escritor, embora a cultura, sob a forma de *cultural* na

²²² MALRAUX, Discurso em Dakar durante abertura do *I Festival des Arts Nègres*. 1996:331.

²²³ MALRAUX, *Allocution à New York* (1962). 1996:292

²²⁴ MALRAUX, *Discurso Sur l'héritage culturel* (1936). 1996:142.

acepção de Deguy, tenha se desenvolvido imensamente no que se refere à difusão do conhecimento, ao crescimento do público interessado, e mesmo à consciência da importância de haver uma política de governo que se dedique à questão cultural, com a criação de ministérios específicos, ainda assim o termo cultura coloca sua complexidade em ser definido:

Une réunion comme celle-ci eût été inimaginable il y a cinquante ans. Depuis un an, les entrées aux expositions de peinture sont plus nombreuses que les entrées dans les stades; les villes d'art sont devenues ce qu'étaient jadis les villes de pèlerinage; les gouvernements, l'un après l'autre - en Union Soviétique comme aux Etats-Unis - créent ou développent des ministères des Affaires Culturelles. Mais l'idée de culture est devenue d'autant plus obsédante, qu'on est moins appliqué à la définir.²²⁵

Na verdade, ao propor suas definições, Malraux admite a complexidade de determinar, de maneira fechada, noções e respostas em relação à cultura. Dessa forma, ele procura sobretudo apresentar suas ideias sobre a função da arte e da cultura na sociedade, como uma busca de resposta do homem para suas interrogações, em vez de propor definições objetivas e limitadas. Se a própria noção de cultura é difícil de ser mensurada, controlada, definida, é justamente nesse sentido que se insere o pensamento malruciano, a fim de mostrar que cultura e arte põem em cena um mistério, no âmbito conceitual e estrutural, e que se houvesse uma ideia capaz de abarcar as diversas possibilidades oferecidas pelos dois campos, dando conta de suas indefinições e pluralidades, seria justamente a da interrogação, a do ser-não-ser; isto é, pensar a cultura e a arte como formas da interrogação em si mesma e da interrogação da relação entre homem e mundo. Talvez esta seja a forma mais honesta de propor uma definição – ou não-definição – dos dois termos. O que não impede, naturalmente, a importância de pensar a cultura e, conseqüentemente, a arte, refletindo sobre sua função na humanidade. Isto posto, parece-me que é justamente essa segunda abordagem, a função da cultura e da arte, que se mostra mais freqüente e expressiva no discurso malruciano, e não exatamente definições completas dos termos. Na incompletude das noções reside justamente sua dimensão misteriosa, que permite às manifestações e às obras de arte constantemente se transformarem, se eternizarem.

Em *La monnaie de l'absolu*, Malraux afirma que nossa civilização se diferencia das anteriores – com exceção da Grécia – pela importância que ela reconhece à interrogação. Assim, se as ciências fazem dessa interrogação justamente seu fundamento, “notre art, lui

²²⁵ MALRAUX, *Allocution prononcée à New York* (1962), 1996:287.

aussi, devient une interrogation du monde”²²⁶. A Grécia, como ele observa no discurso de homenagem ao país, em 1959, constitui a primeira civilização sem livro sagrado para quem a inteligência significou questionamento²²⁷. A referência à civilização grega está presente também em Benjamin²²⁸, que aborda a questão ao falar sobre valores de eternidade. Segundo ele, por conhecerem apenas dois processos técnicos para a reprodução da obra de arte, o molde e a cunhagem, que eram utilizados somente nas moedas e nas terracotas, os gregos construíam obras únicas e para a eternidade. E, conseqüentemente, foram obrigados a produzir valores eternos. Assim, tanto para Malraux quanto para Benjamin, a arte deveria conter em si uma dimensão de eternidade, talvez através de sua esfera aurática, que ultrapassa a dimensão de tempo ou mesmo de espaço (com o museu, por exemplo), fundamentado em valores, em inteligência, em espírito, e não mais numa estética pura – arte pela arte – ou tampouco a arte como expressão do sagrado.

Para André Malraux, a cultura não se define como uma forma de refinamento ou um repertório de conhecimentos, ainda que certos conhecimentos sejam intrínsecos a ela, como, por exemplo, o elemento histórico que busca dar sentido ao passado. De fato, Malraux ilustra através de sua obra a premissa de que a cultura permeia, com maior ou menor intensidade, a mediação entre o mundo sensível e o real; ou seja, ela é a diferença possível dentro do cotidiano de cada indivíduo. O escritor busca confrontar uma possível noção de cultura à própria história da arte, mostrando que, sob a perspectiva histórica, a arte e a cultura se mostram relacionadas à questão religiosa, na medida em que, num primeiro momento da história da arte, muito do que era criação humana era feito como acesso ao divino, portando em si uma dimensão do sagrado. É isso que ele procura abordar no discurso do I Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, no qual proferiu a alocação de abertura. Ao se direcionar ao público africano, ele procura discutir as diferenças que permeiam a arte sagrada e a arte cuja função já nasce estética, questão que está presente sobretudo no universo cultural da África:

La vérité est qu'un art, magique ou sacré, se crée dans un univers dont l'artiste n'est pas maître. Lorsque le monde sacré disparaît, il ne reste de ce qu'il fait qu'une obscure communion ou une sympathie (...). Mais, pour le sculpteur de Chartres, ces statues qu'on appelait les Rois et qui sont des saints, *on les priait, on ne les admirait pas*; et pour les

²²⁶ MALRAUX, *La monnaie de l'absolu* (Les voix du silence). 1951:601.

²²⁷ MALRAUX, *Discurso Homenage à la Grèce* (1959), 1996:256.

²²⁸ BENJAMIN, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* In *Obras escolhidas I*. 1996:175.

Africains qui sculptaient des masques, ces masques se référaient à une vérité religieuse et non à une qualité esthétique.²²⁹

Para Malraux, tudo parte da constatação de que a cultura, ou sobretudo uma consciência da cultura, substituiu a alma pelo espírito, e a religião pelo pensamento científico, tornando a busca de um significado pela vida de acordo então com as leis dos homens, e não mais com as leis divinas : « Elle [la nouvelle civilisation] a remplacé l'âme par l'esprit, et la religion non pas par la métaphysique, mais par la pensée scientifique, la signification de la vie par les lois du monde »²³⁰. Conseqüentemente, a arte, como esfera da cultura e expressão humana, acompanha essa nova concepção de mundo posta pela cultura. Assim, à medida que o sagrado e a religião são substituídos pela esfera estética relacionada à obra de arte, isso não impede que o objeto carregue em si uma proposta de comunhão, ainda que essa comunhão como fator de união e ligação entre os homens não se dê mais pelo aspecto religioso. Para Malraux, a arte não se tornou uma religião, mas implica uma espécie de fé, ao resgatar as obras de arte e o patrimônio de uma dimensão temporal, da mesma maneira que a crença religiosa resgatava do tempo manifestações religiosas, como a estatuária sagrada, as máscaras e os rituais. Ao templo sagrado e à igreja, se sucede o museu. Malraux acredita que a função do museu é similar a dos lugares consagrados ao sagrado, e ele mostra, como exemplo, o Louvre e sua relação com as grandes obras de arte da humanidade, como Van Gogh e Matisse. Para ele, os museus também eternizam a arte ao retirarem dela sua função original, seja sagrada, utilitária ou decorativa:

L'art n'est évidemment pas devenu religion, mais il est devenu foi. Le sacré de la peinture n'est plus un sacré des Dieux, c'est un sacré des morts. Pour Cézanne comme pour Van Gogh, Degas, Matisse ou Braque, le lieu sacré, c'est le Louvre. Parce que pour chaque peintre, les oeuvres qu'il y élit sont survivantes. Ses images délivrées du temps étaient souvent nées pour des lieux délivrés du temps: l'église, le temple. A sa manière, le musée aussi est délivré du temps.²³¹

É interessante pensar que o trecho acima foi retirado de seu discurso na *Fondation Maeght*, em 1973, por ocasião da exposição consagrada a ele e ao museu imaginário. Assim, justamente ao afirmar os museus como lugares do “sagrado”, no sentido de espaço que

²²⁹ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), 1996:334.

²³⁰ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens* (1966), 1996:321.

²³¹ MALRAUX, *Discurso na Fondation Maeght – Inauguração da Exposição André Malraux et le Musée Imaginaire* (1973), 1974:230.

resgata as obras de arte, tornando-as sobreviventes ao tempo, para utilizar sua própria expressão, Malraux deixa de lado a concepção tradicional de museu como lugar de memória, ou um guardião do passado, conservador e estático no tempo. Ao contrário, o museu malruciano tem uma predisposição ao movimento, à renovação, à metamorfose.

O discurso *Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous?*, realizado em 1952 no *Congrès pour la liberté de la culture*, anos antes de Malraux se tornar Ministro, já expunha o amadurecimento intelectual do escritor ao discutir a noção de cultura e definindo-a como a “herança da nobreza do mundo”:

Qu'appelons-nous “culture”? Pas le raffinement, je l'ai dit. Pas un ensemble de connaissances. Mais prenons garde: certains éléments de connaissance en font certainement partie. Par exemple, l'effort de l'histoire pur rendre le passé intelligible. Et le même effort dans les sciences, l'effort pour rendre le monde intelligible; la nature de l'univers et de la matière. La culture nous apparaît donc d'abord comme la connaissance de ce qui a fait de l'homme autre chose qu'un accident de l'univers.

Par l'approfondissement de son accord avec le monde ou par la conscience lucide de sa révolte. Ce rôle d'établissement ou de rétablissement de l'homme dans l'univers a été joué jadis par les grandes religions. Mais aucune valeur sacrée n'informe plus fondamentalement notre civilisation. Et depuis que l'homme est seul en face du cosmos, la culture aspire à devenir l'héritage de la noblesse du monde²³².

Assim, a cultura tem função crítica, na medida em que leva o indivíduo a pôr em questão os próprios limites da condição humana. Daí a importância da arte e da memória histórica como formas de consciência de um passado direcionado para o presente e o futuro, ainda que construído sobre a noção do trágico. A cultura, então, dá forma à arte e à metamorfose da própria história, que se reinventa através da memória projetada pelo olhar do presente. É justamente essa possibilidade infinita de recriação permitida pela arte que torna o homem menos escravo de seu próprio destino, isto é, menos preso à sua condição:

O que ela [a cultura] deve conquistar para criar um tipo de homem exemplar e dar forma a seu novo passado é a presença, em si mesma, de todas as formas de arte, de amor, de grandeza e de pensamento que, no decurso dos milênios, permitiram sucessivamente ao homem ser cada vez *menos escravo* (...).²³³

Nota-se que a concepção de cultura como forma de tornar o homem menos escravo é de certa forma freqüente em seus discursos, como se pode ver no mesmo *Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous?*: “La culture est l'ensemble de toutes les formes d'art, d'amour et de pensée qui, au cour des millénaires, ont permis à l'homme être moins esclave”²³⁴. Por menos

²³² MALRAUX, Discurso *Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous?* Congrès “Pour la liberté de la culture” (1952), 1996:217.

²³³ MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998: 39.

²³⁴ MALRAUX, Discurso *Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous?* Congrès “Pour la liberté de la culture” (1952), 1996: 218.

escravo, pode-se compreender como o conhecimento das formas de arte e de pensamento permite ao homem se sobrepôr, ao menos metafisicamente, à condição humana. Esse tema da arte como interrogação do mundo e da condição do próprio homem é constante na reflexão estética de Malraux, mostrando uma abordagem quase metafísica do termo. Na verdade, é possível perceber um questionamento do próprio Malraux, através da arte e da cultura, da estranheza e da confusão causadas pela condição que é inerente ao homem; a constatação da morte, sem nunca negá-la, ou mesmo contestá-la, parece ser o grande questionamento do escritor. Assim, as formas encontradas pelo homem – e por ele mesmo - de enfrentar esse destino inevitável se dão através da literatura, da arte e da cultura, pois dessa maneira o homem tenta transformar em inteligível o que não é compreensível à própria razão. Ele afirma então que o homem não nasce da própria afirmação, mas da interrogação do universo:

Bien entendu, de siècle en siècle, un même destin de mort courbe à jamais les hommes; mais de siècle en siècle aussi, en ce lieu qui s'appelle l'Europe – en ce lieu seul – des hommes courbés sous ce destin se sont révélés pour partir inlassablement vers la nuit, pour rendre intelligible l'immense confusion du monde et transmettre leurs découvertes au lieu d'en faire des secrets, pour tenter de fonder en qualité victorieuse de la mort le monde éphémère, pour comprendre que l'homme ne naît pas de sa propre affirmation, mais de la mise en question de l'univers.²³⁵

Pode-se afirmar que, de certa maneira, Malraux antecipa questões e projeções que teriam destaque apenas no final do século XX e no início do XXI, como o impacto dos meios de informação e de reprodução nas obras de arte:

Depuis trente ans, chaque art a inventé son imprimerie: radio, cinéma, photographie. Le destin de l'art va du chef d'oeuvre unique, irremplaçable, souillé par sa reproduction, non seulement au chef-d'oeuvre reproduit, mais à l'oeuvre faite pour sa reproduction à tel point que son original n'existe plus: le film.²³⁶

O mal-estar trazido pelas grandes mudanças da humanidade também é objeto de reflexão em seus discursos, muitas vezes sob a denominação de 'humanismo trágico', sobre o qual Malraux não chega a apresentar uma definição ("L'héritage de l'Europe, c'est l'humanisme tragique")²³⁷. É desse pessimismo que surge então a tentativa de o homem ter consciência de uma grandeza possível dentro de si, e de sua possibilidade de criar; ao criar, ele se aproxima do grande Criador, acessando então uma parte divina que carrega em si mesmo. A interrogação propõe então uma conquista, ou uma tentativa de conquista do cosmos pelo pensamento, do divino pela arte e pelo homem:

²³⁵ MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936), 1996:135.

²³⁶ MALRAUX, Apud SUARÈS, *Malraux, celui qui vient: entretiens entre André Malraux, Guy Suarès, José Bergamin*. 1974: 47.

²³⁷ MALRAUX, Discurso *L'homme et la culture* (1946), 1996:159.

(...) ce que recouvre pour nous le mot si confus de culture - l'ensemble des créations de l'art et de l'esprit -, c'est à la Grèce que revient la gloire d'en avoir fait un moyen majeur de formation de l'homme. C'est par la première civilisation sans livre sacré, que le mot intelligence a voulu dire interrogation. L'interrogation dont allait naître la conquête du cosmos par la pensée, du destin par la tragédie, du divin par l'art et par l'homme.²³⁸

Ainda em seu discurso no Ministério da Educação e da Cultura, o escritor pondera que a criação artística é a única maneira de se sobrepôr ao destino, pois evoca o que existe de inatingível na existência humana: “O objeto da cultura torna-se então muito diferente daquilo que se julgava ser: torna-se a busca, e, se possível, a descoberta do elemento invulnerável do homem e daquilo em que o homem pode fundamentar sua grandeza”²³⁹. Interessante notar que, ainda que Malraux procure relacionar as noções de arte e de cultura ao desaparecimento, ou enfraquecimento, da presença da religião como mediadora da relação entre homem e mundo, no discurso malruciano a reflexão sobre arte e cultura está sempre conectada à ideia do divino, mesmo que não mais sob uma forma religiosa. Percebe-se isso claramente quando, por exemplo, no discurso *Sur l'héritage culturel*, de 1936, Malraux afirma que toda arte é uma lição dos deuses:

Tout art est une leçon par ses dieux. Car l'homme crée ses dieux avec tout lui-même, mais il crée son art le plus haut avec le monde réduit à l'image de son secret toujours le même: faire éclater la condition humaine par des moyens humains.

Nous avons fait un certain nombre d'images qui valent qu'on en parle, non seulement dans les arts, mais dans l'immense domaine de ce que l'homme tire de lui-même pour s'accuser, se nier, se grandir ou tenter de s'éterniser.²⁴⁰

O conceito de vontade também se faz presente na obra malruciana. De acordo com o escritor, a vontade é a grandeza que guia os homens, a despeito da diversidade de suas escolhas, em direção a valores como liberdade e comunhão. O mundo secular só tem significado a partir da vontade dos homens, e é justamente esse preceito que os orienta e os une, apesar das diferenças ideológicas. Ele afirma que os homens devem estar à altura de seus sonhos, e são esses sonhos que fornecem a dignidade da existência. Nesse sentido, observa-se em seus discursos a noção recorrente de um apelo à união dos homens através da arte: a arte como mediação, como meio de ascensão e possibilidade de escapar ao destino. Somente a obra de arte sobrevive ao tempo e se inscreve na pedra da história; e, sendo a arte maior que a própria tragédia, ela preservará a magnificência do homem. Malraux cita, a título de exemplo, o legado do império assírio, cuja obra-símbolo tornou-se uma referência memorialística mais significativa do que a violência de sua história, tornando-se parte do Patrimônio Cultural da

²³⁸ MALRAUX, Discurso *Hommage à la Grèce* (1959), 1996:256.

²³⁹ MALRAUX, Discurso proferido no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro (1959), 1998: 57.

²⁴⁰ MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936), 1996:160.

Humanidade: “O império mais sangrento do mundo, o império assírio, deixa em nossa memória a majestade de sua *Leoa ferida*: se existe uma arte dos campos de extermínio, ela não representará os carrascos, representará os mártires”²⁴¹. Portanto, para ele a obra de arte sempre representará e preservará o melhor do espírito humano. E, nesse aspecto, parece que a reflexão malruciana caminha num sentido quase paradoxal. Se, por um lado, Malraux contrapõe a cultura à religião, a alma ao espírito, a crença à inteligência, ele invariavelmente recorre às noções semânticas da própria religião, no que diz respeito ao sagrado, ao divino, à igreja. Assim, quando ele afirma, no discurso na Universidade de Oxford, que os membros da Academia vestem a roupa da universidade como o antigo clero usava a vestimenta eclesiástica, essa comparação não se dá ao acaso.

Messieurs, vous portez cette robe de l'Université, puissance de l'esprit, comme le clergé portait la robe de l'Eglise, puissance de l'âme. Aujourd'hui ce ne sont pas les grandes religions qui soutiennent la civilisation machiniste et agnostique, ce sont les puissances de l'esprit. C'est seulement par ce que vous maintiendrez de ce que vous avez sauvé de la mort pour l'esprit des hommes, que le destin sinistre qui menace l'humanité sera arrêté. Messieurs, je pense que nous universités travaillent de concert, mais ne s'agit pas seulement d'universités ; quiconque travaille pour l'esprit, travaille aujourd'hui pour sauver l'intelligence humaine et pour que l'homme reste l'homme.²⁴²

Para Malraux, ainda que a função suprema da arte e da cultura seja permitir que o homem interrogue o próprio destino e o mundo que o envolve, ambas partilham de esferas comuns com a religião, seja através de uma comunhão alcançada por valores, seja porque a cultura, na concepção malruciana, é o que permite ao homem ter consciência simultaneamente de suas duas partes, o que não significa uma cisão: sua natureza humana, estranha, confusa; e sua parte divina, consciente da dimensão que pode alcançar através da criação artística. Aqui, não se trata então de uma criação de mundo, mas de uma re-criação do mundo, segundo as leis humanas.

2.4. A alteridade em questão: museus e patrimônio como formas de fraternidade

Poucos temas são tão unanimemente apontados como característicos da era Malraux como o da fraternidade. Desde Janine Mossuz-Lavau (*André Malraux et le Gaullisme*), passando por Dominique Villemot (*André Malraux et la politique*) até Michaël de Saint-Chéron (*Malraux, le ministre de la fraternité culturelle*), que consagrou uma obra inteira ao tema, a fraternidade é uma questão que se faz marcante na obra malruciana e que deve ser abordada se quisermos

²⁴¹ MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998: 39.

²⁴² MALRAUX, *Discours prononcé par André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle Maison Française d'Oxford* (1967), 1976:54.

compreender as motivações de Malraux, tanto no que diz respeito a sua ação, quanto a sua reflexão. Penso inclusive que a noção de fraternidade, ainda que não definida objetivamente – como, aliás, nenhuma outra de suas noções o foram, deveria ser tratada como mais um dos conceitos desenvolvidos no pensamento malruciano. Porém, sua presença se impõe, e sua importância se justifica na medida em que se mostra como um importante elo entre as diversas áreas que se entrecruzam nas palavras de Malraux: fraternidade, comunhão, cultura, patrimônio, nacionalismo, arte e diversidade.

Em primeiro lugar, deve-se dizer que a fraternidade²⁴³ em Malraux está profundamente próxima a outra noção, de que se apresenta quase como sinônimo: a de comunhão²⁴⁴. Ainda que não signifiquem a mesma coisa, a comunhão, na concepção de Malraux, se mostra como uma possível resposta à lacuna deixada pela religião, desde que esta foi substituída pelo racionalismo – ou humanismo trágico, como não se cansa de dizer Malraux - na civilização das máquinas. Para Malraux, a máquina mudou a relação entre o homem e o mundo; e o que antes era mediado pela fé passou a ser mediado pela angústia, pela incerteza quanto ao futuro.

(...) notre civilisation est la première qui se veuille héritière de toutes les autres : elle est la première qui ne se fonde pas sur une religion ; enfin, elle a inventé les machines. Notre civilisation, qui n'a su construire ni un temple ni un tombeau, et qui peut tout enseigner, sauf à devenir un homme, commence à connaître ses crises profondes, (...).²⁴⁵

Uma comunhão que não mais fosse religiosa: seria então esta a possibilidade de unir os homens em prol de um ideal, de um mito, de uma ideologia. Ainda que essa união não se concretize mais pela fé cristã, para Malraux ela poderia – e deveria – se construir a partir da crença em valores comuns, ou no que Janine Mossuz-Lavau chama de mitos reunificadores, como a revolução, o nacionalismo, e a cultura, nos interessando sobretudo os dois últimos. É dessa forma que Malraux, como brilhante orador, se colocava como uma espécie de “profeta”, cujo poder de sedução, através da palavra, era mais importante do que o de convencimento²⁴⁶. Interessante observar que André Holleaux, que foi seu chefe de gabinete e conselheiro de Estado, também se referia a ele como “profeta”, acrescentando o adjetivo “convivial” em seguida, para esclarecer que Malraux não apresentava nada de arrogante ou

²⁴³ De acordo com o *Dicionário Houaiss*, fraternidade significa: “a harmonia e a união entre aqueles que vivem em proximidade ou que lutam pela mesma causa etc.; fraternização.”

²⁴⁴ De acordo com o *Dicionário Houaiss*, comunhão significa: “**1.** ação de fazer alguma coisa em comum ou o efeito dessa ação. **2.** sintonia de sentimentos, de modo de pensar, agir ou sentir; identificação Ex.: <c. de idéias> <c. espiritual> **3.** comparticipação, união, ligação.”

²⁴⁵ MALRAUX, *Discours prononcé au Parc des Expositions à Paris* (1968), 1996:346.

²⁴⁶ MOSSUZ-LAVAU, *André Malraux et le Gaullisme*. 1982:150.

professoral²⁴⁷. Para ele, utilizar um tom explicativo ou descritivo nas intervenções não era uma estratégia eficiente para atrair a audiência; para Malraux, o discurso deveria arrebatá-la, fazer uso do momento para emocionar, suscitar a vontade e a paixão dos homens, de modo que se unissem em função de uma causa. Malraux se mostrava muito mais passional do que racional em suas falas, sem intenção de guiar os ouvintes em um lento caminho em direção à verdade, mas sim de provocá-los em relação aos valores defendidos pelo escritor, como coragem, cultura e nação. O discurso, portanto, se mostrava como um instrumento para suscitar a comunhão, palavra-chave para compreender suas intenções. Somente o sentimento de comunhão poderia despertar nas multidões a consciência de sua própria grandeza, bem como dos valores propagados pela voz malruciana. Malraux enfatiza a importância da cultura e da arte como fatores de realização do indivíduo na sociedade que não mais se ampara pelo sagrado. Tal qual um profeta diplomata, ou mesmo um pregador, Malraux buscava a sedução pela palavra falada, a fim de formar não uma legião de seguidores, mas de “cavaleiros”²⁴⁸, armados com a lança da coragem e da consciência. Os discursos políticos eram espetaculares e suscitam um impulso coletivo. A comunhão, outrora religiosa, passava a ser utilizada eficazmente em favor da união das nações ou, ao menos, da nação francesa. O apelo, porém, é sempre à grandiosidade do coletivo, da civilização. A eloquência, usada com esmero, provoca paixões mesmo nas mais indiferentes audiências, e Malraux sabia disso. François de Saint-Chéron chega a afirmar que, graças a essa incrível capacidade de provocar o sentimento instantâneo de comunhão, empregando o ritmo, o tom e a luz necessários nos discursos, Malraux produzia uma espécie de encantamento através das palavras, como um verdadeiro xamã:

É verdade que, em certas páginas de seus ensaios, Malraux tem alguma coisa de xamã, como quem recorre a fórmulas de encantamento para comunicar ao leitor o entusiasmo que lhe inspiram as obras ou os artistas sobre os quais ele fala, para fazer esse leitor entrar no mundo da arte, graças ao ritmo e às imagens de sua prosa.²⁴⁹

O que está aqui novamente em questão são os mitos reunificadores, a que já nos referimos, e que são necessários para que se formem as ‘fraternidades combatentes’ tão aspiradas por Malraux. Para Mossuz-Lavau, esses mitos, que são personificados essencialmente pelas religiões e pelas ideologias, são responsáveis pela mobilização de indivíduos que até então

²⁴⁷ HOLLEAUX, *Malraux Ministre, au jour le jour: souvenirs d'André Holleaux*. 2004:61.

²⁴⁸ MOSSUZ-LAVAU, 1982:151.

²⁴⁹ SAINT-CHÉRON, 2001:08. Tradução minha do original «Et il est vrai que dans certaines pages de ses essais, Malraux a quelque chose d'un chaman qui recourt à des formules d'incantation, pour communiquer à son lecteur l'enthousiasme que lui inspirent les oeuvres ou les artistes dont il parle, pour faire entrer ce lecteur dans le monde de l'art, grâce au rythme et aux images de sa prose ».

permaneciam sozinhos, oferecendo-lhes uma explicação de mundo, dando significado à inquietude fundamental do homem diante do universo. Os mitos reunificadores exercem uma fascinação tão profunda em Malraux que ele, por sua vez, procura fazer uso destes elementos como criadores de fraternidade. Um dos mais utilizados em seus discursos é o apelo ao nacionalismo, que ele traduz por um profundo sentimento de apropriação da pátria, bem como dos valores representados pela nação. Malraux leva a questão do nacionalismo de maneira tão intensa que, muitas vezes, seu papel no governo se mostra como o de uma espécie de representante diplomático, função que ele encarna com perfeição. Afinal, ele possui como poucos outros intelectuais franceses uma profunda cultura sobre arte e civilizações, aliado ao sentimento de nacionalismo quase exacerbado e ao indistinto apoio à figura do general De Gaulle. A sua originalidade reside, porém, no fato de que, aliado a todas as suas características, há também seu incansável processo de reflexão e de interrogação de mundo, presente em todos os seus discursos. Um claro exemplo do nacionalismo como mito reunificador e utilizado para inspirar a fraternidade entre as nações pode ser observado em um discurso realizado na Finlândia, em 1963:

Or, l'histoire de ce siècle est celle des prises de conscience nationales, depuis les nations d'Europe qui n'iaient cette conscience, jusqu'aux nations d'Asie qui l'avaient oubliée, jusqu'aux nations d'Afrique qui ne l'avaient jamais connue. Mais ce qui s'opposait d'abord à l'Internationale, au début du siècle, c'était, dans chaque nation, l'idée de sa supériorité sur les autres: le nationalisme « über alles ». Impérialiste par sa nature même, et dont les dernières incarnations furent celles que nous savons. Alors que nous avons découvert dans la dernière guerre, non seulement depuis la France jusqu'à la Finlande, mais encore depuis les Pyrénées jusqu'au Pacifique, que toute vraie nation, la plus faible comme la plus puissante, est un des éléments irrationnels mais invincibles de l'Histoire moderne. La patrie n'est plus le premier objet de notre orgueil et elle devient le premier objet de notre étude.²⁵⁰

Assim, a questão da tomada de consciência do sentimento de nação é introduzida paralelamente à discussão sobre os desdobramentos desse processo. Malraux lembra que a noção de nação, em determinadas culturas, acabou por implicar também a crença de que determinados países seriam superiores a outros. No entanto, o que ele procura enfatizar é que esse nacionalismo 'über alles', como ele chama, imperialista em essência, já se encontra desgastado, e prova disso são as guerras ocorridas na primeira metade do século XX. Para Malraux, ainda que a guerra seja uma situação de confronto, paradoxalmente ela representa também a possibilidade de união entre os homens, através de ideais em comum. Nesse

²⁵⁰ MALRAUX, *Discours en Finlande* (1963). *Fonds Malraux*, Bibliothèque Jacques Doucet, MLX ms ep 107.

sentido, o confronto armado, tão ao gosto malruciano, se mostra conectado à noção de fraternidade e de nacionalismo como mitos reunificadores.

Como dito anteriormente, o declínio do cristianismo instaura uma crise de valores na civilização; e essa crise só pode ser suavizada pela consolidação de novos valores no homem. Para Malraux, esses novos valores são ligados essencialmente à cultura, à arte e ao patrimônio. Deve-se observar que, na língua francesa, o termo patrimônio também pode ser denominado por *héritage*, que em tradução livre significaria, sobretudo, uma ‘herança’. Embora patrimônio carregue em essência também o sentido de transmissão e de herança, o uso do termo *héritage* parece sublinhar o caráter temporal assumido pela questão do patrimônio cultural, cuja importância reside justamente no infinito movimento de transmissão – ou conquista, na acepção malruciana – e reapropriação da grandeza e dos valores humanos. A cultura se mostra então como uma forma de consciência do homem de sua revolta frente ao inevitável destino:

[La culture se construit] Par l’approfondissement de son accord avec le monde ou par la conscience lucide de sa révolte. Ce rôle d’établissement ou de rétablissement de l’homme dans l’univers a été joué jadis par les grandes religions. Mais aucune valeur sacrée n’informe plus fondamentalement notre civilisation. Et depuis que l’homme est seul en face du cosmos, la culture aspire à devenir l’héritage de la noblesse du monde.²⁵¹

Assim, consciente do que Malraux chama de sua “solidão face ao cosmos”, a cultura aspira então a se tornar a herança da nobreza do mundo, através da coragem e da comunhão. Malraux seria então como um missionário, cuja função é reunir e suscitar nos homens a comunhão e a coragem como formas de concretizar essa revolta contra um deus que nem mesmo se faz presente. Na verdade, a revolta é contra a condição humana, limitante, inexplicável, e imposta por uma esfera que esta além do alcance. Em última instância, a revolta do homem é contra si mesmo, na medida em que ele, e somente ele, representa essa finitude e a falta de sentido na vida. Buscar qualquer explicação se mostra ainda fora da esfera do visível, do que pode ser comprovado. Ainda assim, o mais interessante é que dessa revolta surge a noção de um homem ligado ao trágico, porém movido pela fé, pela coragem e pela esperança. Afinal, para Malraux, «Entre toutes les valeurs de l’esprit, les plus fécondes sont celles qui naissent de la communion et du courage»²⁵². Mas é especialmente no combate, ainda que simbólico, que Malraux encontra a presença da fraternidade, empunhada

²⁵¹ MALRAUX, Discurso *Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous? Congrès “Pour la liberté de la culture”* (1952), 1996:218.

²⁵² MALRAUX, Discurso *Hommage à la Grèce* (1959), 1996:259.

ao lado de princípios como coragem e nacionalismo. Da mesma forma que as revoluções e as guerras puseram lado a lado milhares de homens unidos por um único objetivo, o combate não significa necessariamente uma luta armada, mas a busca coletiva por um ideal, capaz de unir homens em posições e condições opostas, movida pela esperança:

Résolus à combattre si le combat est la seule garantie du sens que nous voulons donner à notre vie, nous nous refusons à faire de lui une valeur fondamentale; nous voulons une pensée, une structure de l'État, un héritage et un espoir qui débouchent sur la paix et non sur la guerre.²⁵³

Para investigar a questão da fraternidade na obra malruciana, é preciso compreender que ela é profundamente vinculada à problemática da diversidade cultural; isto é, da alteridade que, para a civilização européia, é representada pelas culturas não ocidentais. A noção de diversidade cultural é recente e se coloca de maneira cada vez mais categórica como tema de reflexão e de debate entre teóricos, filósofos, críticos, e intelectuais em geral. Nunca o 'outro' esteve tão presente em nós; isto é, nunca a alteridade esteve tão próxima, e como fonte de estudos e investigação para compreender os sentidos e os elementos que permeiam as relações humanas. Nunca nos esforçamos tanto para pensar o outro, para compreender e teorizar a alteridade.

Jean-Claude Larrat e Domnica Radulescu, no texto *Malraux et la diversité culturelle* (2004), afirmam que a noção já existia na obra de escritores humanistas como Montaigne, ou iluministas como Montesquieu e Voltaire, mas geralmente sob a forma de representações literárias ou artísticas. É sempre um outro que encarna uma cultura distante e exótica, em relação aos valores ocidentais. Mas, como afirma Radulescu, quanto mais se avança no século XX – e, agora, no XXI, essa tendência se acentua – mais “esse interesse, essa fascinação ou essa interrogação se tornam urgentes e necessárias, graças sobretudo às transformações do mundo ocidental”²⁵⁴.

De um mundo colonialista passamos a um pós-colonialista, as relações humanas e os debates teóricos refletindo essa mudança. Segundo Edward Saïd, em sua obra *Orientalismo*, o interesse dos escritores do século XIX por outras culturas traduzia quase sempre, no nível de representação do outro, uma forma diversa de colonização, mas ainda assim um reflexo das relações de poder e hierarquia. Na década de 30, em que Malraux se sobressai justamente por sua defesa da causa anticolonialista, as motivações e as causas que nos fazem olhar o outro mudam radicalmente e, como bem coloca Radulescu, ultrapassam os limites da teoria

²⁵³ MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936), 1996:140.

²⁵⁴ LARRAT & RADULESCU. *Malraux et la diversité culturelle*, 2004:07.

puramente estética ou filosofia para se colocar no modo de vida: no cotidiano, na linguagem, nas diversas formas de se expressar; e a arte é uma delas.

Nesse sentido, Malraux se mostra como um pioneiro, ao pensar as culturas não-ocidentais de uma forma diversa, numa tentativa de colocá-las na mesma altura do olhar lançado para a cultura européia, dita civilização. Para isto, ele confronta as noções de civilização e cultura, procurando demonstrar que muito dessa discussão tem como base uma visão eurocêntrica, que evidencia a crença segundo a qual “se civilizar” significa “se europeizar”: “Il est clair que, en fonction de votre idéologie même, ce que vous appelez se civiliser, c’est s’eupéaniser”²⁵⁵.

Sem a intenção de transformar Malraux em um mito heróico acerca da alteridade cultural, é importante no entanto mostrar que, de fato, a fraternidade foi uma bandeira levada a campo por ele, e que, dentre outras questões, envolvia também seu pensamento e seu interesse por culturas que, até então, não eram consideradas como formas de arte. Malraux vai justamente discutir a noção de arte e de sagrado a partir de determinados exemplos estranhos à história da arte ocidental, como esculturas orientais, estátuas budistas e máscaras africanas. Se, hoje, termos utilizados por Malraux para falar das artes africanas (“selvagens”) seriam inaceitáveis, como sublinha Henri Godard, e podem mesmo revelar sentimentos contraditórios em relação à alteridade, o que importa realmente é que Malraux dirige às artes mais distantes dos valores e da estética ocidental um olhar atento, pleno de interesse e disposto ao diálogo. E, de certa forma, viu nessa arte uma forma de revolta contra o destino imposto pelo próprio homem, a dominação.

O interesse de Malraux é marcante pelas culturas e pelas histórias de civilizações não européias, e incluem-se neste grupo as Américas, sobretudo a do Norte, e a do Sul - vide a grande turnê de 1959 na América Latina, e que passou inclusive pelo Brasil, tema tratado em texto anexo a este trabalho²⁵⁶ -, a África e o Oriente, com destaque para o Japão, a Índia e a China. Quanto à África, pode-se dizer que o lugar acordado às artes africanas em suas reflexões foi extremamente significativo, concorrendo, nesse sentido, apenas com a Índia e o Japão. Como ministro delegado por De Gaulle, foi responsável por proclamar a independência de 4 países africanos: o Tchad, o Gabão, o Congo e a República centro-africana, em 1959 e 1960. Deve-se lembrar também que Malraux inaugurou, junto ao presidente da república do Senegal, o I Festival de Artes Negras do Dakar, em 1966. No discurso em Ouagla como representante de Estado da França, Malraux evoca a figura do

²⁵⁵ MALRAUX, Discurso *Réponse au 64* (1935), 1996:127.

²⁵⁶ Ver Anexo III: Discursos no Brasil: nações, patrimônio e fraternidade.

general como representante da liberdade, mas também valores universais caros a ele, como a fraternidade entre nações:

Et l'une de nos tâches les plus urgentes est en effet, Monsieur le Maire, la conquête de notre fraternité. Qu'il s'agisse de notre emprise historique qui s'appelle la Communauté, ou qu'il s'agisse modestement de cette ville. L'écho des grenades n'est pas si loin, mais que signifie-t-il si la ville musulmane qui l'entende est protégée, libre et fraternelle. Cette foule nous crie que nous y parviendrons ensemble!²⁵⁷

Ao afirmar que uma das tarefas mais importantes da civilização é a conquista da fraternidade, e ainda enfatizando a importância da noção de comunidade, Malraux procura acenar com a ideia de um lugar igualitário para a África na nação francesa, ainda que essa problemática histórica seja muito mais complexa. No entanto, a importância simbólica dos termos do discurso – fraternidade, liberdade, Comunidade – além de evocarem claramente os ideais da Revolução Francesa, mostram a França aberta ao diálogo entre nações de culturas tão diversas, ainda que atreladas pela história das colonizações. A concepção de seu papel como uma espécie de missionário, cujo dever é a difusão dos valores da República Francesa, fica ainda mais clara em outro trecho do mesmo discurso: “Peut-être est-il impossible de rendre les hommes libres, égaux et fraternels. Mais il n'est pas impossible du tout de les rendre plus libres, moins inégaux et plus fraternels»²⁵⁸. Sua posição, no entanto, não deixa de ser ambígua, ao se colocar como um representante de valores como liberdade e fraternidade, ao mesmo tempo em que sofria com críticas à sua ligação com o General De Gaulle.

Ao dotar a artes africanas do status de *arte*, o que pode ser considerado de fato pioneiro, especialmente para um intelectual que também cumpria funções de Estado, Malraux colocava a arte africana em discussão, assumindo-a como um sistema de referências, e não como apenas uma materialização da tentativa do homem de acesso ao divino. Desvinculando a arte africana do sagrado, ele afasta sua função primeira e a coloca simultaneamente no museu, real e imaginário, bem como nas discussões teóricas estéticas. Considerando-a então como um domínio estético, Malraux inaugura um discurso estético que foge à regra, pois além de dar lugar à voz do outro, na mesma altura, procura questionar também a problemática que envolve a relação entre nações e visões conflitantes, representadas pelo ocidente clássico e o oriente exótico, de acordo com o senso comum. Ao explicitar o sistema que exclui o que é diferente e que não se pode compreender, ele mostra com clareza que não havia, até então, movimento algum em direção a essa compreensão. Para Malraux, essa fraternidade formada de vínculos

²⁵⁷ MALRAUX, *Discours à Ouagla* (1959), *Fonds Malraux*, Bibliothèque Jacques Doucet, Cote MLX ms ep 87.

²⁵⁸ MALRAUX, *Discours à Ouagla* (1959), *Fonds Malraux*, Bibliothèque Jacques Doucet, Cote MLX ms ep 87.

transnacionais passa necessariamente pela arte e pela cultura. No discurso pronunciado em Dakar, por ocasião da abertura do I Festival de Artes Negras, ele põe em discussão a peculiaridade da escultura africana, considerando que esta, ao ser concebida como um acesso ao sagrado, não deixa de se aproximar da cultura greco-latina. E, ao aproximar duas culturas tão distintas, mas dotando-as de domínios de referências igualmente relevantes para pensar a história da arte, Malraux demonstra uma compreensão da alteridade como poucos intelectuais o fizeram:

Vous savez évidemment que la sculpture africaine ne se réfère pas à une imitation, moins encore à une idéalisation. Mais on sait moins bien qu'en s'imposant lentement et de façon décisive au monde entier, la sculpture africaine a détruit le domaine de référence de l'art. Elle n'a pas imposé son propre domaine de référence: le sculpteur qui avait créé ses masques n'a pas imposé sa magie. Mais l'art africain a détruit le système de références qui le niait et il a puissamment contribué à substituer à l'Antiquité gréco-latine le domaine des hautes époques. (...) Mais, à partir du jour où l'Afrique a fait sauter le vieux domaine de référence pour ouvrir les portes à tout ce qui avait été l'immense domaine de l'au-delà — y compris notre sculpture romane — ce jour-là, l'Afrique est entrée de façon triomphale dans le domaine artistique de l'humanité.²⁵⁹

E ele completa, fazendo alusão justamente à falta de compreensão que reina em relação às artes africanas, e defendendo claramente o reconhecimento destas em sua natureza sobretudo estética, que vai muito além de classificações como arte primitiva ou *naïf*:

C'est là que l'Afrique a trouvé son droit suprême. C'est là que nous devons le reconnaître. Lorsque l'Afrique est chez elle en forme et en esprit, il ne s'agit plus d'un art de plus ou de moins. Ce qu'on appelait jadis naïveté ou primitivisme n'est plus en cause: c'est la nature même de l'art mondial qui est mise en cause par le génie africain.²⁶⁰

Ao reconhecer que a natureza estética da arte africana deve se sobrepor, como noção de arte, à problemática do primitivismo ou do não-ocidentalismo, Malraux dá lugar também à existência de um 'gênio africano', isto é, uma intelectualidade, um pensar inerente à criação artística africana que lhe confere o status de objeto de arte, e não religioso – e, muito menos, primitivo. Despida de sua aura sagrada, a escultura africana ela pode ser recuperada pelo mundo da arte. Porém, percebe-se que esse caráter aurático relacionado ao sagrado exerce certo fascínio em Malraux, talvez porque, dessa forma, o apelo à emoção se faça de maneira objetiva, formando um elo entre o espectador e a obra. Tal ideia remete à noção de Malraux

²⁵⁹ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), 1996:335.

²⁶⁰ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), 1996:335.

sobre a necessidade da contemplação e da emoção através do contato direto com a obra de arte. Malraux faz uso aqui do conceito filosófico de patético para mostrar a presença da emoção, o *pathos*, na interação entre espectador e objeto, no que se refere ao mundo africano:

D'un côté, il y a le monde européen que nous connaissons tous: symbolisons-le par la *Victoire de Samothrace* et n'en parlons plus! Et il y a, en face, le vaste domaine dit des hautes époques: l'Égypte, l'Inde, la Chine et le reste. Mais il existe une différence entre l'Afrique et tout le reste: c'est sa volonté de rythme et sa puissance pathétique. N'oublions pas que ce qu'on appelle la haute époque, c'est presque partout la négation du pathétique, c'est-à-dire de l'émotion...²⁶¹

Em seu artigo sobre a questão da arte oriental na obra malruciana, Edson Rosa da Silva propõe justamente essa leitura, comentando que, para Malraux, a arte oriental leva o espectador a um possível estado de graça que, de acordo com a filosofia ocidental, somente é encontrado nas experiências místicas de comunhão com Deus. E nisso reside então sua singularidade:

O que, em minha compreensão, fascina Malraux na arte oriental é justamente o fato de que o espectador está sempre em “Estado de graça”, expressão que significa no mundo religioso ocidental a experiência mística da revelação e da comunhão com Deus. O mundo asiático, ao contrário, alcança esse Estado de graça através da arte. Não se trataria mais de uma atitude sagrada, no sentido compreendido pelos ocidentais, mas de uma atitude hierática, se considerarmos o hieratismo como uma espécie de ascese, de austeridade, de despojamento.²⁶²

Em relação ao Japão e à Índia, os dois países também tiveram papel especial em seu percurso, sendo destinos recorrentes durante suas viagens ministeriais e mesmo não-oficiais. Malraux fez quatro viagens ao Japão (1931, 1958, 1960 e 1974), que tiveram grande impacto em sua vida e foi tema inclusive de uma obra crítica (*Le Japon d'André Malraux*). Aos olhos de Malraux, o Japão representava uma espécie de “transcendência própria que vinha do *bushido*, da grande arte do *lavis*, nascida na Coréia e levada ao Japão através da China”²⁶³. Dessa forma, Malraux demonstrava uma vasta e profunda cultura sobre história das civilizações, tendo consciência da teia de referências e influências que se formava através da arte. Na viagem de

²⁶¹ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), 1996:336.

²⁶² ROSA DA SILVA, *L'art extrême-oriental dans Les voix du silence et dans L'Intemporel*. In *Présence d'André Malraux*, 2006:04. Tradução minha do original: “Ce qui, à mon sens, fascine Malraux dans l'art oriental c'est justement que le spectateur y est toujours «en état de grâce», expression qui relève dans le monde religieux occidental de l'expérience mystique de la révélation et de la communion avec Dieu. L'Asiatique, au contraire, y accède par l'art. Il ne s'agirait plus d'une attitude *sacrée* dans le sens que lui accordent les Occidentaux, mais d'une attitude *hiératique*, si nous considérons l'hiératisme comme une sorte d'ascèse, d'austérité, de dépouillement. »

²⁶³ SAINT-CHÉRON, *Malraux, le ministre de la fraternité culturelle*. 2009:93.

1960, ele viajou como representante do governo francês para inaugurar a *Maison Franco-Japonaise*, empreendimento que reflete por si só o processo crescente de diálogo entre os dois países.

Foi em sua última viagem ao território nipônico, no papel de embaixador especial por ocasião do empréstimo de *La Joconde*, que teve lugar um de seus discursos mais emblemáticos sobre a fraternidade entre nações e o diálogo entre culturas:

Il y a un dialogue entre l'Europe et l'Asie; il y un dialogue entre l'Amérique et l'Asie. Pour l'Europe, je commencerai pour établir l'état de la question. Pour le dialogue Amérique-Asie, je vous signale que l'Amérique a accueilli l'Asie d'une façon beaucoup plus large que l'Europe. Ce pays qui n'avait pas de racines et qui faisait venir les statues gothiques du vieil Occident, faisant venir en même temps les statues bouddhiques de la Chine. (...) Donc, prenons garde que le dialogue Europe-Asie, c'est un dialogue racines contre racines. Le dialogue Amérique contre l'Asie, c'est un dialogue pays de pionnier contre pays de racines excessivement profondes.²⁶⁴

Nessa apresentação, Malraux fala claramente da problemática colocada pela ausência de abertura da nação européia às artes orientais, vistas ainda com desconfiança. Portanto, é interessante notar que, apesar de o discurso ser realizado em Kyoto, ele se direciona “pour l'Europe”, colocando a questão de maneira firme, como a cobrar uma posição. Além disso, ele desenvolve a questão, lembrando que a nação americana, embora senhora de uma cultura recente, e não antiga, como é o caso da Europa, da África e do Oriente, se mostrou aberta à discussão e à interação transcultural. De acordo com Malraux, a civilização européia, ao contrário, mostrava ainda não ter consciência que o diálogo que deveria se construir entre Ásia e Europa - cujo movimento ele começara a fazer quando ministro, no que se refere à França - era uma relação de igual para igual, de duas civilizações que carregam raízes milenares de história e de referências; e que, portanto, deveriam obrigatoriamente criar canais de interlocução. A crítica, neste caso, não foi nem um pouco velada. E, em seguida, Malraux procura ainda ser mais incisivo, no que se refere à concepção equivocadamente “absurda” que a Europa tem do Oriente: “Je n'ai pas besoin de vous dire, mais il est bon que vous le disiez, que la notion européenne de l'Extrême-Orient est une notion absurde”. Em determinado trecho dessa mesma fala, Malraux lança mão inclusive de um conceito extremamente caro a toda a sua reflexão estética: como a dar um golpe de misericórdia, ele declara que o primeiro lugar que deu a ele o sentimento de Museu Imaginário foi o *Metropolitan Museum* de Nova York, que em 1929 mostrava em seu corredor de entrada esculturas góticas em frente a

²⁶⁴ MALRAUX, *Qu'est-ce que l'Asie ? What is Asia ? Proposition d'André Malraux* (1974) ; Apud SAINT-CHÉRON, *Malraux, le ministre de la fraternité culturelle*. 2009:56.

esculturas budistas: “Et le premier endroit qui m’ait donné le sentiment du “Musée Imaginaire”, c’est le Metropolitan de New York en 1929; dans le couloir d’entrée, il y avait en face des statues gothiques des statues boudhiques”²⁶⁵. Esta afirmação, que por si só tem um peso significativo no conjunto de sua obra teórica, demonstra ainda mais expressão crítica ao ser contraposta ao comentário acerca da exposição *André Malraux et le Musée Imaginaire* realizada em sua homenagem na *Fondation Maeght*, um ano antes desse discurso, sobre a qual ele escreve, num tom de distanciamento: “Beaucoup de documents: livres, photos, etc., me concernant. Je n’aurai pas le temps de les étudier. Peu importe. Je pense ce que pensait Picasso, de ses expositions: tout ça concerne un type qui s’appelait comme moi»²⁶⁶.

Em seguida, sobre o fato de que a exposição tem a intenção de evocar seu próprio museu imaginário, Malraux esclarece que o Museu Imaginário só pode existir no espírito dos artistas. É interessante confrontar as duas visões de Malraux sobre o que seria uma tentativa do Museu Imaginário posto em prática, já que ele considera que as obras de arte do evento da *Fondation Maeght* não poderiam ser nem o Museu Imaginário, nem tampouco o Tesouro da Humanidade, isto é, conjunto das maiores obras das civilizações, pois a exposição mostrava um número limitado do que ele considera representativo das grandes manifestações humanas:

Ce n’est pas le Musée Imaginaire, puisque le Musée Imaginaire ne peut exister que dans l’esprit des artistes. Ce n’est pas son Trésor, parce que ce Trésor est fait d’œuvres majeures de l’humanité. Le vrai Trésor, c’est le film que projette la Fondation pendant l’exposition, et où les statues des grottes boudhiques alternent avec celles des cathédrales. Il y a pourtant ici quelques chefs-d’œuvre de la statuaire asiatique.²⁶⁷

No fragmento acima, é interessante notar que, para Malraux, a essência do que ele denomina Tesouro seria a aproximação de grandes obras representativas do patrimônio mundial, formando um abrangente conjunto de monumentos, desde esculturas budistas a catedrais ocidentais. Portanto, uma representação correta do tesouro estético e patrimonial da humanidade deveria conter elementos oriundos das mais diversas culturas e dos mais distantes sistemas de referências. Essa concepção de um patrimônio mundial pensada por Malraux foi o ponto de partida também para a realização de uma série de exposições consagradas a destacar a arte da alteridade, que até então dificilmente encontraria lugar no espaço aurático do museu de arte. Sem que, no entanto, tais exposições sejam abordadas com detalhes neste estudo, elas merecem ser lembradas: *Les trésors de l’Inde, 5 000 ans d’art indien* (1960); *7 000 ans d’art en Iran* (1961); *Chefs-d’œuvre de l’art mexicain* (1962); *L’au-*

²⁶⁵ MALRAUX, *Qu’est-ce que l’Asie ? What is Asia ? Proposition d’André Malraux* (1974) ; Apud SAINT-CHÉRON, 2009:56.

²⁶⁶ MALRAUX, *La Tête d’Obsidienne*. 1974:137.

²⁶⁷ MALRAUX, 1974:138.

delà dans l'art japonais (1963); *Trésors de la peinture japonaise du XII^e au XVII^e siècle* (1966) e *Les trésors de Toutankhamon* (1967).

Aliás, o próprio Malraux, ao rememorar em seu discurso as inúmeras exposições que realizou sobre artes não-ocidentais, mostra um lado pragmático que dificilmente se expõe, sobretudo em suas intervenções políticas. O interessante é especular se a concorrência com outros países pode ter sido sua real motivação – o que não deve ser de todo descartado –, ou se ele foi movido pelo fato de que o discurso em questão constituía a defesa do orçamento ministerial, direcionado a uma platéia de políticos e burocratas, o que justificaria completamente a apresentação de razões estratégicas para a realização dos eventos consagrados às artes orientais:

Je ne vais pas vous donner la liste des expositions; celle de l'Inde et celle de l'Iran sont d'une importance capitale. Pourquoi celle de l'Iran est-elle si importante? Parce que la France, qui avait été le grand pays fondateur de l'archéologie iranienne, commençait à être rattrapée par l'Allemagne et par les États-Unis. Or, le fait que le plus grand ensemble d'objets iraniens du monde soit présenté à Paris par des spécialistes français a pour conséquence que pour une génération toutes les attributions et toutes les dates sont fixées par la France.²⁶⁸

Bem, o curioso não reside tanto em sua motivação, mas na possibilidade de ver o ministro expor uma visão mais pragmática de suas ações culturais, na medida em que era preciso justificar um interesse pouco comum em relação a um patrimônio cultural pouco prestigiado pelos grandes museus ocidentais. O que a fala de Malraux explicita é um pensamento que vai além da concepção romântica, sendo também uma visão estratégica de política cultural, pois permitia que a França demonstrasse ao mundo seu *savoir-faire* e seu domínio científico em pesquisas arqueológicas realizadas também em outros países. Esse argumento, apresentado aos membros da Assembleia Nacional, comprova que Malraux, ainda que inserido intelectualmente numa reflexão estética sobre a relevância da presença da arte oriental em espaços ocidentais de discussão, não deixava de ter sua percepção política, o seu próprio *savoir-faire* como ministro, ao lidar com uma classe menos familiarizada com o pensamento sobre cultura.

Curador e organizador de diversas mostras cujo acervo se referia às artes etnográficas e às artes orientais, não se trata aqui de relembrar seus passos, mas de discutir sua determinação quanto à consolidação de uma política cultural receptiva a ver no outro, através da

²⁶⁸ MALRAUX, *Présentation du budget des affaires culturelles* (1961), 1996:47.

experiência estética, uma conexão. Trata-se, portanto, e aqui reside um dos aspectos mais significativos do pensamento malruciano, de considerar o patrimônio e o museu, vistos em sua dimensão espacial e simbólica, como formas de fraternidade entre nações e sociedades diversas; entre estilos e perspectivas de vida muitas vezes conflitantes. Eis aí o papel fundamental do monumento e da obra de arte: fomentar a comunhão através da cultura, conforme observa na apresentação do projeto de lei para a restauração de monumentos:

(...) Nos monuments sont le plus grand songe de la France. C'est pour cela que nous voulons les sauver; pour l'admiration des touristes, mais d'abord pour l'émotion des enfants que l'on y conduit par la main. Michelet a montré jadis ces petits visages éblouis devant les images de leur pays où la gloire n'avait d'autre forme que celle du travail et du génie. C'est elles qui nourrissent notre communion la plus profonde. C'est par elles que les combats, les haines et les ferveurs qui composent notre histoire s'unissent, transfigurés, au fond fraternel de la mort.²⁶⁹

Uma cultura que não conhece nações superiores ou inferiores, mas nações amigas: “(...) l'esprit ne connaît pas de nations mineures, elle ne connaît que des nations fraternelles”²⁷⁰. Malraux observa que a metamorfose proposta pelo espaço museal, ao pôr lado a lado obras da cultura clássica e obras consideradas como arte primitiva, não implica uma relação de hierarquia ou de rivalidade. Nesse caso, ele afirma, a alteridade é necessária para que, ao contrapormos uma obra à outra, uma tradição à outra, a própria noção de arte seja colocada em questão:

Prenons garde que ce n'est pas d'une juxtaposition des connaissances que nous sommes les premiers héritiers. Les statues africaines ou celles des hautes époques, qui entrent à côté des statues grecques dans nos musées et dans nos albums, ne sont pas des statues grecques de plus. Il ne s'agit pas de rivalité. La statue africaine n'est pas meilleure ou moins bonne: elle est *autre*. Elle met en question notre notion même de l'art, comme l'entrée en scène presque simultanée de toutes les cultures met en cause notre civilisation. La métamorphose apporte sa propre création (...).²⁷¹

Assim, em 1968, em um dos últimos discursos realizados antes de deixar o Ministério, ao se dirigir a um público formado por parlamentares franceses, Malraux sintetiza o que parece ter sido sua busca quanto a um modo de fraternidade possível: a contribuição que cada cultura nacional pode dar à ‘cultura mundial’, sem espaços de conflitos ou rivalidades: “Notre propre

²⁶⁹ MALRAUX, *Présentation du Projet de Loi de Programme relatif à la restauration des grands monuments historiques* (1961). 1996:48.

²⁷⁰ MALRAUX, *Discurso Hommage à la Grèce* (1959), 1996:257.

²⁷¹ MALRAUX, *Discours à l'Assemblée générale de l'Association Internationale des Parlementaires de Langue Française* (1968). Disponível no endereço: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-septembre68.htm>

problème n'est donc nullement dans l'opposition des cultures nationales, mais dans l'esprit particulier qu'une culture nationale peut donner à la culture mondiale”²⁷².

Um dos episódios mais emblemáticos e representativos da expressão ‘fraternidade cultural’ no que diz respeito à gestão malruciana se refere ao empréstimo da obra-prima *La Joconde* (*La Gioconda*, de Leonardo da Vinci) aos Estados Unidos (Washington e Nova Iorque) em 1963. Embora a pintura seja florentina, ela é estava guardada no Museu do Louvre desde que fora adquirida por François I, no século XVI, e se tornou um símbolo da hegemonia cultural e estética da França. O empréstimo, por si só, desperta bastante atenção, mas o contexto que o antecedeu não deixa de ser igualmente curioso. Para começar, no ano anterior Malraux havia feito uma visita oficial à nação americana, tendo sido recebido pelos Kennedy com muita reverência. A fim de impressionar o ministro francês, a primeira-dama americana organizou uma visita à National Gallery. Deve-se comentar que Jacqueline Kennedy havia sido criada à luz da cultura francesa, encantando-se com a arte do país. A visita de Malraux à exposição da National Gallery repercutiu na mídia americana, que enalteceu os conhecimentos sobre arte de Malraux. Foi justamente ao fim dessa estadia, em um jantar na Casa Branca, que um repórter do Washington Post solicitou ao ministro que a oportunidade de ver *La Joconde* fosse dada à sociedade americana. Malraux concordou.

É importante lembrar também dois outros fatos que muito devem ter influenciado a decisão, considerada insensata por muitos, de autorizar o deslocamento de uma “velha dama” de 450 anos. Primeiro, a política militar internacional do General De Gaulle havia elevado consideravelmente o nível de tensão entre França e EUA, cujas relações não se viam tão delicadas desde o fim da última guerra. Aliás, ao receber Malraux, durante sua primeira visita oficial ao país, o Presidente Kennedy faz um lacônico discurso de boas vindas, mencionando a tensão política existente entre os dois países:

Muitas coisas foram escritas na imprensa sobre as dificuldades que surgiram entre o Presidente dos Estados Unidos e o General De Gaulle. Mas devo dizer que isso é uma tradição que remonta à época de Frankling Roosevelt e de Dwight D. Eisenhower, e que o General De Gaulle continua seu caminho, edificando para seu país e seus amigos da Europa uma força que se apresenta como fonte de reconforto.²⁷³

²⁷²MALRAUX, *Discours à l'Assemblée générale de l'Association Internationale des Parlementaires de Langue Française* (1968). Disponível no endereço:
<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-septembre68.htm>

²⁷³KENNEDY, *Discours à la Maison Blanche* (1962). Bibliothèque Jacques Doucet, *Fonds Malraux*, MLX MS ep 103. A citação foi retirada de uma tradução não-oficial, datilografada e sem autoria visível – talvez, o próprio Malraux? – do original em inglês do discurso. Tradução minha da tradução francesa: “Bien de choses ont été écrites dans la presse au sujet des difficultés qui ont à l'occasion surgi entre le Président des Etats-Unis et le

Trata-se de um discurso curioso, no qual o que não foi dito tem mais significado do que o que foi dito, já que, a tradição do discurso de boas vindas a um grande político ou chefe de Estado deve enaltecer as qualidades e as conquistas do país convidado. Na fala de Kennedy, no entanto, ele faz pouquíssima menção à França ou mesmo a De Gaulle ou a Malraux, contentando-se em falar da grandiosidade americana mesmo quando ela não existe:

Esse país não dirige a vida cultural, não mais do que qualquer sociedade livre. Mas nós a consideramos como um domínio importante, como um objetivo maior; e eu adoraria esperar que a formidável energia da vida intelectual americana pudesse ser comunicada não somente aos habitantes desse país, mas à humanidade inteira.²⁷⁴

Assim, de acordo com as palavras acima, percebe-se uma crítica velada à estatização da cultura na França, parecendo quase uma defesa de um ataque que não foi feito – ao menos, não na ocasião – ao fato de os EUA não possuírem políticas públicas dedicadas à cultura; tendo, tradicionalmente, a iniciativa privada como principal suporte das ações culturais, inclusive dos museus.

Malraux procura um tom mais brando em seu discurso na mesma ocasião, o que mostra a sua predisposição à aproximação entre os dois países. Assim, o tema da cultura parece uma ferramenta estratégica a fim de suavizar tensões diplomáticas:

Un mot encore: les Etats-Unis sont aujourd'hui, par excellence, le pays qui assume le destin de l'homme. Et c'est la première fois dans l'histoire, qu'une nation occupe une telle place sans l'avoir cherchée. Au cours des millénaires, beaucoup de pays ont atteint la première place par des efforts soutenus, au prix d'innombrables vies humaines. Il y a eu un Empire Assyrien, un Empire Byzantin, un Empire Romain. Il n'y a pas d'Empire Américain. Il y a cependant les Etats-Unis. Pour la première fois, un pays est devenu le chef de file du monde, sans le devenir par la conquête.²⁷⁵

Retomando então a importância política do empréstimo de *La Joconde* para estreitar o relacionamento intercultural, o segundo fator que aparentemente influenciou a decisão de Malraux foi um trágico acidente aéreo. Um avião oriundo de Atlanta, transportando turistas americanos destinados a visitar o Louvre, havia caído em Bourget, matando todos os

Général De Gaulle. Mais je tiens à dire que c'est une tradition qui remonte à l'époque de Franklin Roosevelt et de Dwight D. Eisenhower, et que le Général De Gaulle continue son chemin, en édifiant pour son pays et ses amis d'Europe une force que nous tenons pour une source de réconfort ».

²⁷⁴ KENNEDY, *Discours à la Maison Blanche* (1962). Bibliothèque Jacques Doucet, *Fonds Malraux*, MLX MS ep 103. A citação foi retirada de uma tradução não-oficial, datilografada e sem autoria visível – talvez, o próprio Malraux? – do original em inglês do discurso. Tradução minha da tradução francesa: “Ce pays ne dirige pas la vie culturelle, pas plus que ne le fait aucune société libre. Mais nous la considérons comme un domaine important, comme un but majeur; et j'aimerais espérer que la formidable énergie de la vie intellectuelle américaine pût être communiquée non seulement aux habitants de ce pays, mais à l'humanité tout entière”.

²⁷⁵ MALRAUX, *Discours à la Maison Blanche* (1962). Bibliothèque Jacques Doucet, *Fonds Malraux*, MLX MS ep 103.

passageiros a bordo. Uma obra do Louvre foi imediatamente enviada a Atlanta, como forma de compensação, e recebida calorosamente pelo público. O caminho então se mostrava aberto para um grande empréstimo, cuja lacuna parecia latejar no diálogo entre os dois países. Foi assim que, menos de um ano após a primeira visita de Malraux aos EUA em maio de 1962, a obra-prima italiana foi enviada para a *National Gallery* de Washington e o *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque.

Herman Lebovics, no artigo *L'opération Joconde: Malraux séduit les États-Unis* (2004), comenta que a inauguração da exposição, em 8 de janeiro de 1963 em Washington, reuniu 2000 pessoas, incluindo Malraux, o presidente e a primeira-dama americanos²⁷⁶. O evento foi tumultuado devido à aglomeração de pessoas que se acotovelavam para tentar vislumbrar, em alguns segundos, a obra-prima do Louvre. O sistema sonoro quebrou e o discurso de Malraux, assim como sua tradução para o inglês, se tornou inaudível²⁷⁷, o que talvez explique sua fala surpreendentemente curta, sobretudo ao se considerar a grandiosidade do momento:

La possession des chefs-d'oeuvre impose aujourd'hui de grands devoirs, chacun le sait. Vous avez bien voulu, Monsieur le Président, parler d'un "prêt historique", pensant peut-être aux sentiments dont il témoigne. Il est historique aussi en un autre sens, qui vous fait grand honneur. Lorsque, à mon retour, quelques esprits chagrins me demanderont, à la tribune: "Pourquoi avoir prêté Monna Lisa aux États-Unis?" Je répondrai: "Parce qu'aucune autre nation ne l'aurait reçue comme eux".²⁷⁸

E, ainda, pode-se ver claramente o mesmo discurso sendo utilizado como ferramenta diplomática, dado o contexto político delicado, servindo como forma de fraternidade nas relações franco-americanas. Afinal, como afirma Malraux, trata-se de uma ocasião que tem como fim unir a arte, os Estados Unidos e a França:

Par vous, Monsieur le Président - et par Madame Kennedy, toujours présente lorsqu'il s'agit d'unir l'art, les États-Unis et mon pays - la plus puissante nation du monde rend aujourd'hui le plus éclatant hommage qu'une oeuvre d'art ait jamais reçu.²⁷⁹

E, no final, busca rebater as críticas feitas aos riscos corridos pela tela ao ser retirada de seu museu de origem – lembrando que Malraux havia contrariado bastante gente ao planejar e autorizar o empréstimo sem mesmo consultar a equipe do Louvre – evocando o papel dos soldados americanos pela defesa da liberdade durante a Segunda Guerra:

²⁷⁶ LEBOVICS, *L'opération Joconde: Malraux séduit les États-Unis* In *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, 2004:373.

²⁷⁷ LEBOVICS, 2004:373.

²⁷⁸ MALRAUX, *Discours prononcé à Washington à l'occasion du prêt de La Joconde* (1963), disponível apenas no endereço: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-joconde.htm>

²⁷⁹ MALRAUX, *Discours prononcé à Washington à l'occasion du prêt de La Joconde* (1963), disponível apenas no endereço: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-joconde.htm>

On a parlé des risques que prenait ce tableau en quittant le Louvre. Ils sont réels, bien qu'exagérés. Mais ceux qu'ont pris les gars qui débarquèrent un jour à Arromanche - sans parler de ceux qui les avaient précédés vingt-trois ans plus tôt - étaient beaucoup plus certains. Au plus humble d'entre eux, qui m'écoute peut-être, je tiens à dire, sans élever la voix, que le chef-d'oeuvre auquel vous rendez ce soir, Monsieur le Président, un hommage historique, est un tableau qu'il a sauvé.²⁸⁰

No discurso de resposta do Presidente Kennedy verifica-se uma intensa mudança no tom e nos termos do discurso, se comparados à fala de 1962. Em sua fala, ele se mostra muito reconhecido pela relevância do empréstimo de uma obra de arte desse porte, e procura enaltecer o governo francês, bem como seu representante, ou “commandant en chef”, expressão utilizada por Kennedy ao se referir a Malraux. Entre parceiros históricos em diversas guerras, esse empréstimo tem como função aparente criar laços políticos através da fraternidade, tendo como intermediação a arte. Kennedy evoca, em seu discurso, que os ideais de liberdade sempre inspiraram os valores democráticos dos dois países; e, por isso, ele faz menção à ‘primeira dama francesa’ enviada aos Estados Unidos, a Estátua da Liberdade, que então parece ser complementada por essa segunda ‘dama’ franco-italiana – talvez mais franco do que propriamente italiana. Um trecho particularmente interessante de seu discurso e que merece ser citado aqui se refere ao fato de Malraux ser chamado, pelo presidente americano, de um homem que representa o ideal renascentista, o do homem completo; isto é, um intelectual, um homem de Estado e um soldado que soube reunir em si e ao seu redor a arte e a política, a ação e o pensamento, o fato e a imaginação:

Cela explique, Monsieur le Ministre, que nous accueillons de la sorte cette œuvre et ce qu'elle signifie. Nous sommes particulièrement reconnaissants au gouvernement de la France de nous avoir envoyé, non seulement un de ses chefs-d'œuvre les plus vénérés, mais aussi un de ses citoyens les plus éminents. En effet, M. Malraux fait revivre à notre époque l'idéal de la Renaissance : celui de l'homme complet. Dans sa propre vie, comme écrivain, comme philosophe, comme homme d'Etat, comme soldat, il a pu apporter la preuve que la politique et l'art, l'action et la pensée, le monde des faits et celui de l'imagination étaient un.²⁸¹

A declaração de Kennedy mostra a expressividade do papel de Malraux perante o quadro político mundial, tanto como um representante de um governo autoritário, cujo talento diplomático e carismático o fazia útil a alianças políticas, mas também enquanto um pensador fora do comum, inusitado, audacioso em se lançar à frente de conflitos armados ou

²⁸⁰ MALRAUX, *Discours prononcé à Washington à l'occasion du prêt de La Joconde* (1963), disponível apenas no endereço: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-joconde.htm>

²⁸¹ KENNEDY, *Discours prononcé par le Président Kennedy à l'occasion de l'inauguration de l'exposition de la Joconde* (1963). Bibliothèque Jacques Doucet, *Fonds Malraux*, MLX MS ep 103.

ideológicos. A ideia do presidente americano parece condensar perfeitamente as características de Malraux, ainda que não dê conta de todas as suas ambigüidades e complexidades.

Quando se trata de um tema tão vasto quanto delicado como a fraternidade cultural, deve-se assinalar que Malraux demonstrava grande abertura a outras culturas, característica pouco comum em personalidades políticas. Seu interesse em fazer dialogar as diversas culturas do mundo não era de forma alguma levado por estratégias políticas, e sim por uma curiosidade em relação ao outro, além da crença de que uma cultura universal poderia conectar civilizações distantes históricas e geograficamente.

O fenômeno da cultura da memória se consolida na atualidade, sobretudo a partir de meados do século XX. Desde então, novas problemáticas se colocam, reconstruindo o debate em torno da interação entre arte e sociedade, mediada pelo espaço físico e simbólico do museu e do monumento. Além disso, surge, como vimos, duas questões até então não muito contempladas pelos estudos de coleções e pelos profissionais da cultura: a interatividade entre público/objeto; a alteridade representada nos museus. A primeira dá amplo espaço para a discussão contemporânea entre arte e indústria cultural, enquanto a segunda abre o debate, cada vez mais controvertido e atual, sobre as coleções antropológicas e etnográficas. De uma forma ou de outra, é a presença do outro no espaço antes reservado apenas a um único lugar de fala. Seja o outro que é identificado à imagem de manipulador da propaganda e da cultura de massa, como no caso da nação americana; seja o outro que fora sempre relegado ao não-lugar nos museus e que agora se materializa, sob diferentes denominações: artes etnográficas, primitivas ou primeiras, como preferia o ex-presidente da França Jacques Chirac, responsável pela criação do Museu do *Quai Branly*, em 2006. Percebe-se que, ao fornecer às artes não-ocidentais um olhar não mais curioso, e sim interessado, Malraux antecipou uma problemática que se disseminaria anos mais tarde a partir do surgimento de expressivos museus etnográficos. Através de sua concepção de noções como fraternidade, comunhão e nacionalismo, Malraux introduziu, talvez sem se dar conta, um debate que tomaria força sobretudo a partir do início do novo século: qual o lugar do outro na Europa? Qual o olhar em direção ao outro?

No que diz respeito à nossa discussão, que envolve áreas diversas como sociologia, política, economia e antropologia, o que interessa é de que forma esse processo de (des)integração do outro numa sociedade pode se refletir nas instituições museais. Na Europa, o chamado museu de artes etnográficas, com sua complexidade, explicita essa tensão, pois o debate se refere até mesmo à sua tipologia. Afinal, como chamar um museu consagrado, simultaneamente, às

artes africanas, asiáticas, latinas, indígenas? Como dar conta de sua complexidade, proporcional à multiplicidade das obras que nele são passíveis de ser expostas? De que forma agrupar esse outro, embora de caráter tão heterogêneo, numa unidade? Aliás, o fato de haver uma instituição única destinada a abrigar um acervo tão variado demonstra a dificuldade que ainda existe na construção do olhar europeu sobre o outro. São essas algumas das questões que podem ser recolocadas à luz do pensamento malruciano. Longe da expectativa de fornecer respostas, o que mais interessa é confrontar-se a questões e à reflexão de Malraux sobre alteridade e fraternidade. Para isto, se mostra pertinente refletir sobre o museu como espaço de tensão e de confronto. Nesse tipo de museu, a imagem dialética, conforme a noção postulada por Walter Benjamin de uma imagem “saturada de tensões”²⁸², encontra-se em constante interrogação, na medida em que mesmo a dimensão do objeto sagrado e aurático, colocada como problema, se mostra mais presente do que no museu considerado tradicional. Para Benjamin, “a história se decompõe em imagens, não em histórias”²⁸³. A concepção de Benjamin sobre imagens dialéticas é retomada por Georges Didi-Huberman nos textos *Devant le temps* (2000) e *O que vemos, o que nos olha* (1998), e se refere às imagens que sintetizam arte e história, presente e passado, provocando confrontos; “imagem dialética é uma imagem que lampeja”²⁸⁴, afirma Benjamin, e se dá a questionamentos críticos, reconfigurando conhecimentos do presente, do passado e, por extensão, da memória. Didi-Huberman a coloca sobretudo como uma imagem crítica, diante da qual “o presente não para nunca de se reconfigurar, já que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória”²⁸⁵. Para ele, “a imagem frequentemente tem mais memória e mais futuro do que aquele que a olha”²⁸⁶, pois ela tem em si o valor de eternidade, enquanto o observador é o elemento de passagem. Imagens dialéticas se apresentam, portanto, como espaços de embate entre arte e tempo, eterno e transitório, passado e presente, imagem e olhar, e “deve ser procurada onde a tensão entre opostos dialéticos é a maior possível”²⁸⁷, como ressalta Benjamin.

De acordo com o pesquisador Philippe d’Iribarne, no artigo *Du rapport à l’autre* (2004), a França tem dificuldade em gerenciar as diferenças, ainda que seja um país democrático fundamentado nos princípios de liberdade e igualdade, herança da Revolução Francesa. No entanto, no que diz respeito à sua relação com o outro, a situação é bastante delicada. Iribarne

²⁸² BENJAMIN, *Passagens*. 2009:518.

²⁸³ BENJAMIN, 2009:518.

²⁸⁴ BENJAMIN, 2009:515.

²⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, 2000:10. Tradução minha do original: “(...) le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire (...)”.

²⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, 2000:10. Tradução minha do original: “L’image a souvent plus de mémoire et plus d’avenir que l’étant qui la regarde”.

²⁸⁷ BENJAMIN, 2009:518.

faz uma comparação da situação francesa com a dos países anglo-saxônicos (Inglaterra e Estados Unidos) para fazer este estudo de casos. Para ele, os problemas que nascem dessa relação com o outro, aquele que é herdeiro de outros costumes, de outras línguas e de outras culturas, estão relacionados à compreensão que cada sociedade (inglesa e francesa), no caso, tem a respeito do significado de igualdade e de cidadania. A cultura anglo-saxã entende que a igualdade entre cidadãos deve ser certamente respeitada, mas divide essa compreensão em duas esferas: política (jurídica), correspondendo à dimensão pública do cidadão, e social, que corresponderia à dimensão privada. Então, para um britânico ou um norte-americano, os direitos legais de um estrangeiro estão assegurados; e suas escolhas, no que se refere aos códigos sociais – língua, costumes, religião, lazer, cultura, etc –, concernem apenas ao próprio indivíduo, e não à sociedade. Portanto, se um não-europeu decide manter os aspectos de sua cultura original, elementos de suas raízes, ainda que para isso se volte em direção a um grupo que partilhe das mesmas escolhas na esfera social, criando então pequenas comunidades, isto não gera uma tensão, pois para a sociedade herdeira do liberalismo, a compreensão do que é igualdade na esfera política não corresponde à paridade na esfera social, e as diferenças que se fazem no nível cultural são colocadas como escolhas particulares e individuais, que devem ser respeitadas. Dessa forma, a sociedade britânica acaba sendo composta por pequenas comunidades, grupos que se aproximam devido às suas afinidades, e que não interferem no sistema social que os acolhe, nem sofrem interferência deste. Iribarne chama isso de uma sociedade mais tolerante e menos solidária. Portanto, na Grã-Bretanha, assim como nos Estados Unidos, a concepção da sociedade é de que cada um é responsável por suas próprias escolhas e seu destino, assumindo também as conseqüências das decisões tomadas.²⁸⁸

Quanto à França, a questão é bem mais complexa. Devido à peculiaridade de sua história e dos princípios propagados pela república francesa desde o século XVIII, a visão do que significa igualdade e respeito ao outro é bem diferente da anglo-saxã. A supressão dos privilégios e das ordens se tornou o ideal republicano, cuja ideia de democracia e igualdade é criar um corpo único de cidadãos. Um todo formado por indivíduos, sem distinção social, política e cultural. Os franceses repudiam, portanto, uma sociedade que se divide em classes ou castas. A compreensão do que é uma sociedade igualitária se refere sobretudo à integração do outro aos códigos sociais daquele que o acolhe. Assim, na França, cada um tem menos participação sobre seu próprio destino, enquanto que o Estado se responsabiliza por diversas esferas da gestão dessa coletividade. O desenvolvimento de pequenos grupos ou comunidades, os

²⁸⁸ IRIBARNE, *Intégration des immigrés: singularités françaises* In *Le Débat*, 2004:125.

chamados guetos, são vistos como um anti-modelo do ideal republicano francês, e por isso não são tolerados. Da mesma forma, a manutenção de vínculos com suas raízes, através da continuidade de costumes, crenças, hábitos, línguas, etc., é vista como um desafio à pretendida unidade social. Para os franceses, é preciso que o outro se integre, e isso significa abrir mão de sua herança cultural, e se tornar um cidadão francês, ainda que na prática essa seja uma situação utópica.

O fato é que se, nas sociedades anglo-saxãs, há espaço para a continuidade dos códigos sociais de origem, a contrapartida é que, tampouco, há um movimento, em ambos os sentidos, de real integração. Há convivência, mas não diálogo. Enquanto isso, no modelo francês de gestão das diferenças, a integração possui também uma dimensão sociológica, e não apenas jurídica ou política. Assim, para fazer parte do corpo social, o outro deve tornar-se parte indiscernível desse novo núcleo, dessa nova unidade. A tradição francesa se apropria do outro na medida em que exige dele que ele não seja mais “outro”, mas um “igual”. Trata-se de uma ideia de integração que suprime – ou tenta fazê-lo – as diferenças. Iribarne ressalta as diferenças entre os dois modelos sociais, o britânico e o francês: a afirmação identitária dos novos indivíduos se manifesta às vezes através da fidelidade às origens, com a manutenção de determinados códigos sociais, o que, conseqüentemente, conduz à formação de pequenas comunidades, que partilham os mesmos códigos, dentro de uma ordem social maior. As conseqüências desta problemática são diferentes nos dois casos, mas igualmente põem em cena questões a serem resolvidas. Na sociedade anglo-saxã, o outro é tolerado em suas diferenças, mas essa mesma distância faz com que ele nunca seja realmente parte do corpo social; ele será sempre um estrangeiro. Por outro lado, o modelo francês mostra sérios sinais de desgaste, com uma crescente tensão entre os dois lados, já que o outro é absorvido pelo sistema jurídico, mas não é admitido em suas diferenças.

Dessa forma, a concepção francesa sobre a relação com o outro conduz a uma problemática que se reflete nas dificuldades de integração, relacionamento e diálogo com o grande número de estrangeiros que buscam ser parte da sociedade francesa. Afinal, a Europa de uma forma ampla, e a França em particular, tem suas sociedades formadas por um grande número de imigrantes. Por si só, essa situação gera problemas, mas ela ainda se soma ao fato da complexa história francesa ligada ao processo de colonização. Para Iribarne, a sociedade anglo-saxã é bem mais avançada quanto ao discernimento sobre a diferença entre relações públicas e relações privadas, enquanto a França se apóia em códigos sociais tradicionais para gerenciar sua heterogeneidade social, pressionando para que os novos membros se conformem a seu

código e a sua estrutura. Diante de tal dilema, o pesquisador assinala, “a sociedade francesa de hoje é plena de hesitações e contradições”²⁸⁹.

Assim, percebe-se que administrar essas diversas tensões existentes nas coletividades exige maior compreensão do significado de cultura, alteridade e códigos sociais. Nesse sentido, na França, o museu será um importante instrumento, materializando tais conflitos numa dimensão social e cultural. A decisão de criar um museu consagrado à alteridade é política; porém, o que se coloca dentro da instituição faz parte da esfera sócio-cultural. A construção desse diálogo simbólico, através dos objetos da exposição, da tipologia do museu, de sua localização, de sua apresentação, enfim, de todas as decisões referentes a essa instituição museal, será permeada por tensões e escolhas cujas conseqüências podem se refletir diretamente nas relações sociais daquela comunidade. Afinal, trata-se da construção da imagem de povos não-europeus, realizada por mãos européias, e daí a complexidade. O museu consagrado às artes “extra-européias”, como às vezes é chamado, mostra-se sempre como um espaço de investigação dupla: a imagem do outro encarna, simultaneamente, a diversidade de outras culturas, e a forma como os europeus vêem essa diferença. O que está em jogo é o constante movimento de aproximação/distanciamento entre a França e o outro, configurando uma ação pendular, de incessante ir-e-vir.

Na França, as culturas da Índia e do Extremo-Oriente eram representadas pelo Museu *Guimet* que, no entanto, deixava de fora outras civilizações consideradas “primeiras”. O restante da Ásia, a África, as Américas, a Austrália e a Oceania eram dispersas no Museu do Homem ou no antigo Museu de Artes da África e da Oceania, periférico e pouco visitado. Assim surgiu o Museu do *Quai Branly*, destinado a reunir em um único endereço, e em construção monumental, as artes de todos os países extra-europeus mas que, em alguma medida, contribuíram para a formação da cultura ocidental, mesmo que sob uma perspectiva estrangeira, de fora, ou mesmo exótica.

O Museu do Quai Branly, criado em 2006, teve sua origem a partir de um grande grupo de estudo chamado *Mission de préfiguration du musée de l’homme, des arts et des civilisations*, cuja função era conceber o plano intelectual e administrativo do novo museu. Em entrevista, o diretor do projeto museológico da 2006, Germain Viatte²⁹⁰, afirma que, ao longo do processo de trabalho, os termos “arts et civilisations”, bem como “arts premiers” desapareceram. Segundo Viatte, o museu do Quai Branly tem como objetivo fazer penetrar as artes exóticas no horizonte estético francês, na medida em que, até então, as coleções consagradas ao tema eram

²⁸⁹ IRIBARNE, 2004:135.

²⁹⁰ VIATTE, Un musée pour les arts exotiques: entretien avec Germain Viatte In *Le Débat*, 2000:75.

dispersas, no que diz respeito às instituições públicas, ou muito ligados às questões mercadológicas e aos colecionadores, no que diz respeito às iniciativas privadas. A intenção, com a criação da nova estrutura, era reunir em único local, as coleções provenientes do Museu de Artes da África e da Oceania²⁹¹, além da coleção etnológica do Museu do Homem. A missão do museu, segundo Viatte, deve considerar também o olhar dos artistas formados fora do Ocidente sobre sua própria arte quando eles se integram às vanguardas ocidentais, ainda que conservem traços marcantes de suas origens culturais. Dessa forma, se levarmos em conta sua premissa, o Museu do Quai Branly pretende apresentar não apenas as chamadas “artes primeiras”, mas também o cruzamento de olhares, por assim dizer, entre artista não-europeu, arte e Ocidente. Dessa forma, ao menos em teoria, privilegia-se uma instituição museal cuja missão não é apenas expor objetos distantes de sua aura sagrada e de sua função primeira, a fim de arrebatá-lo o visitante pela visão do estranho, do exótico ou diferente. Mostra-se sobretudo a intenção, em sua concepção intelectual, de contrapor olhares, de mostrar confrontos, de admitir tensões, ainda que na prática o quadro tenha sido diferente. Se o grande mérito do Quai Branly é a sua proposta de reunir e confrontar as artes etnográficas, é justamente nessa reunião que reside o delicado problema. O visitante se depara às vezes com a aproximação de culturas completamente diversas, o que permite a ideia confusa de que, por associação, esses objetos, oriundos de diferentes origens e histórias, são semelhantes. Ao homogeneizar as culturas não-europeias, ainda que de maneira tênue, o Museu acaba por contradizer a própria função da instituição, pois reforça os estereótipos criados pelo olhar europeu diante de objetos que tradicionalmente não fazem parte da cultura ocidental. Dessa forma, pode-se dizer que, em certa medida, o Quai Branly dá ênfase à noção de que não existe diversidade nas sociedades latina, ameríndia, asiática e a africana, o que não contribui para uma mudança de paradigmas no que se refere ao diálogo entre Europa, de um lado, Ásia, África e Américas, de outro.

Ainda assim, o Quai Branly apresenta questões interessantes, como a que se refere à própria nomenclatura do museu, que gerou e ainda gera muitas controvérsias. Aliás, o próprio remanejamento de outras coleções, como a do Museu do Homem, para o novo museu, foi também origem de diversas e acaloradas polêmicas. Envolto também em problemas de ordem política e financeira, como a que afirma que a construção do museu foi resultado de despesas

²⁹¹ Após seu desmembramento para integrar a coleção do Quai Branly, o Museu de Artes da África e da Oceania tentou se manter fiel à sua proposta original e se transformou na *Cité Nationale de l'Immigration* que, dentre outras coisas, abriga também um museu consagrado ao tema.

exorbitantes²⁹², o museu desperta muitas e boas discussões. Outra característica positiva do Quai Branly é sua intenção de apresentar um museu conectado às novas demandas do público atual, pouco tolerante ao museu estático e tradicionalista. O Quai Branly procura apresentar uma exposição multisensorial, no qual o público vê, ouve e sente o que está exposto.

Viatte defende que a criação do museu na verdade remete a um período muito anterior ao do governo Chirac, responsável pela *mise-en-scène*. A discussão acerca de sua pertinência tem origem em Apollinaire, que no início do século XX reivindicou a presença de artes primitivas no Louvre. Depois disso, Malraux, em entrevista de 1952 a Frank Elgar e, portanto, bem antes de se tornar ministro, defendia a ideia de que as coleções artísticas do Museu do Homem fossem reunidas às do Museu das Colônias, a fim de constituir um verdadeiro museu de artes extra-européias. O impulso só veio na década de 80, com o apoio de diversos pesquisadores, antropólogos, etnólogos e, claro, políticos, como o do presidente Jacques Chirac e sua inclinação pelas artes primeiras. Quanto à denominação do próprio museu, Viatte declara que ao longo do processo de estudo foram considerados vários nomes: museu de artes primeiras, museu das artes e das civilizações, museu do homem, das artes e das civilizações, até chegar ao atual, e neutro, Quai Branly, como referência ao próprio endereço. Cada um desses nomes comporta indicações diferentes sobre as orientações projetadas no museu. Viatte afirma que o termo artes primeiras, apesar de popular e midiático, foi rejeitado pela comunidade científica, e por aqueles que ele chama de “interessados”. Foi, portanto, descartado. O Museu do Homem já tinha sua própria referência e a denominação “artes e civilizações”, que seria mais conveniente, se mostrava no entanto muito abrangente. Hoje, no site, observa-se a frase “*là ou dialoguent les cultures*”²⁹³ complementando o inexpressivo nome de Museu do Quai Branly.

Outra problemática colocada pelo museu é a que se refere às diferenças entre arte e cultura. Como o Quai Branly busca aproximar objetos que suscitam interrogação e que sejam representativos das sociedades asiáticas, ameríndias, africanas e oceânicas, algumas dúvidas surgem quanto às razões que levam determinado objeto a ser exposto: se ele é apresentado como evocação de uma cultura diferente, como um objeto de culto ou utilitário, ou se ele é apresentado como uma obra de arte, vinculados a seu processo de criação e de intenção. Ora, embora essas indagações sejam pertinentes e mereçam uma discussão que vá além de impressões superficiais ou eurocêntricas, uma importante questão se refere às comunidades

²⁹² DUPAIGNE, Bernard. *Le Scandale des arts premiers: la véritable histoire du musée du Quai Branly*. Paris, Mille et une nuits, 2006.

²⁹³ Retirado do site do Museu do Quai Branly, disponível no endereço: <http://www.quaibrantly.fr/>

que se sentiram excluídas do museu. Considerando o fato de que, numa narrativa museal, há escolhas e prioridades subjetivas, e que isto acarreta necessariamente em lacunas, esse problema não é privilégio do museu de artes e de civilizações. Essa questão se coloca incessantemente em relação a qualquer museu. O tema que penso merecer discussão, e que se relaciona ao pensamento de Malraux acerca da fraternidade e da alteridade, é o da maneira como a museografia contempla e apresenta objetos oriundos de culturas tão distantes e diversas, aproximando-as por parâmetros questionáveis, como o de antiguidade (artes primeiras), o de proximidade cultural e geográfica (extra-européias), o de exclusão (não-ocidentais) e o de evolução (artes primitivas). Todas essas denominações não dão conta da complexidade e da heterogeneidade das culturas expostas, que arriscam serem agrupadas indistintamente, embora o museu demonstre preocupação didática ao, por exemplo, exibir mapas com indicação do país relacionado ao objeto, em todas as vitrines. O agrupamento que, algumas vezes, reúne objetos característicos de regiões diversas, mas que são aproximados por similitude, pode reforçar estereótipos e ajudar na formação de uma imagem equivocada de um conjunto homogeneamente exótico, legitimando clichês. São esses clichês que constituem imagens que, justamente, devem ser combatidas, como as que difundem a ideia de uma América latina homogênea e sem distinções; ou a de que todos os índios são iguais, pouco importando suas características singulares; ou mesmo a crença de que as religiões africanas, bem como seus desdobramentos (no Caribe ou no Brasil, por exemplo), sejam uma coisa só, embora não o sejam. Essa diversidade é abordada por Malraux, em seu discurso sobre patrimônio cultural, em 1936:

Depuis vingt-cinq ans, le pluralisme était né; et à l'idée ancienne de civilisation – qui était celle de progrès dans les sentiments, dans les moeurs, dans les coutumes et dans les arts – s'était substituée l'idée nouvelle des cultures, c'est-à-dire l'idée que chaque civilisation particulièrement avait créé son système de valeurs, que ces systèmes de valeurs n'étaient pas les mêmes, qu'ils ne se continuaient pas nécessairement, (...).²⁹⁴

A consciência de um pluralismo cultural, expressão que deveria nortear qualquer exposição consagrada às civilizações não-ocidentais, somada à consciência da existência de sistemas de valores diversos, correspondentes a cada comunidade, são fatores que tornam a concepção de Malraux referência para o debate sobre o tema. Em *La Tête d'Obsidienne*, ele se refere à transcendência que a arte, a partir dessa ligação com o sagrado – *le surnaturel* –, pode manifestar: «Tout changea lorsque se dégagea la pluralité des formes africaines: pour la première fois, la découverte d'un art n'était pas celle d'un style. On découvrait l'art africain,

²⁹⁴ MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936), 1996:153.

non *un style africain*”²⁹⁵. Afirmar então essa dimensão possível da arte africana, assumindo que ela partilha, ao mesmo tempo, da esfera do sagrado e do estético, é admitir que, em sua complexidade, em sua pluralidade, ela é e deve ser considerada como arte, ainda que sua estranheza interroge o olhar do espectador numa intensidade maior do que o olhar que a penetra. Malraux afirma a descoberta de uma arte africana, e não de um estilo africano. São essas discussões, que retomam e evocam o pensamento malruciano, que servem ainda como fundamento para a constituição de instituições culturais consagradas ao outro, como se pôde notar nas declarações de Germain Viatte que, meio século depois, evocam as ideias apresentadas por Malraux. Mesmo hoje, as palavras deste poderiam certamente fomentar a reflexão por trás de um museu como o Quai Branly:

Toute civilisation impliquait la conscience et le respect de l'*autre*; ce qui était nouveau, c'était non certes que l'homme fût délivré – il ne l'est pas encore! – mais qu'il pût l'être. Et, parallèlement, à ce qu'il eût plus d'avantages à transmettre les connaissances acquises qu'à les cacher.²⁹⁶

Embora as controvérsias que atingem o museu ainda hoje suscitem muitas e profundas discussões, é interessante observar as diversas dualidades que são colocadas pela proposta e pela narrativa museal: estética/antropologia, unidade/pluralidade, ocidente/oriente. No fragmento acima, Malraux parece condensar o que seria a base filosófica para um museu etnográfico: sua concepção de civilização implica a consciência do outro e o respeito por ele, bem como as formas de transmissão de seus próprios sistemas de valores, que permitem que esse patrimônio cultural alcance constantemente o presente e o futuro. Metamorfoseando-se, e não criando simulacros da alteridade, isto é, reproduzindo estereótipos que se aproximam mais da ideia de um gabinete de curiosidades do que da de uma instituição destinada à reflexão, à pesquisa e à fraternidade.

2.5. Arte e indústria cultural: a crise da imagem dialética

A problemática existente entre arte e indústria cultural é constantemente abordada no texto malruciano, e especialmente em seus discursos. Seja de forma indireta (ao afirmar, por exemplo, que a história da arte é a história de tudo que é reproduzível), ou direta, ao apontar que a máquina transformou a relação entre homem e mundo, ou ao se preocupar com as consequências da massificação da cultura. Este subcapítulo se propõe a investigar o

²⁹⁵ MALRAUX, 1974:162.

²⁹⁶ MALRAUX, Discurso *Réponse au 64* (1935), 1996:130.

pensamento de Malraux sobre a relação entre arte e indústria cultural a partir de seus discursos, buscando também as reflexões de outros teóricos que, tradicionalmente, se inclinam sobre o tema. Mas engana-se quem pensa que, à primeira vista, Malraux é um ferrenho crítico dos meios de difusão técnica, da chamada *machinerie* - termo constante em seus discursos para se referir à tecnologia – ou mesmo da indústria cultural. O interessante e, por isso mesmo, o que torna a tarefa mais complicada para quem estuda Malraux, é que sua posição não é nunca maniqueísta, sobretudo se lembrarmos que um de seus conceitos mais emblemáticos, o de museu imaginário, é desenvolvido a partir da reflexão sobre os meios de reprodução, assim como um de seus projetos mais caros, as casas de cultura, é construído a partir da ideia de que a reprodução de obras de arte pode também ser uma forma de democratizá-las. Walter Benjamin²⁹⁷ lembra que, antes da fotografia, a reprodução de imagens já era possível graças a técnicas como xilogravura (Idade Média), estampa em chapa de cobre, água-forte e xilogravura (século XIX). Com a fotografia, “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”²⁹⁸. E cabe ao olho, também, a tarefa de ver, interrogar, confrontar a imagem, para não se tornar o que Malraux chama de “un peuple sans regard, (...) un peuple sans âme”²⁹⁹, ao referir-se às esculturas gregas, que não tinham olhos.

Malraux por diversas vezes foi apresentado, em seu trabalho no governo, como um sonhador, um teórico cheio de imaginação, que tinha como função ter ideias, cabendo a seus colaboradores executá-las, custasse o que custasse. Porém, ele possuía também um lado bastante pragmático ao lidar com questões quotidianas, lado que pouco aparece. Embora fosse essencialmente um intelectual, ele tentava administrar os dois lados do trabalho ministerial, dividido entre pensar a cultura e agir sobre a cultura. Claro que, como intelectual, invariavelmente sua inclinação era pelas imbricações teóricas suscitadas pelos problemas, o que não significa que ele não possuísse opiniões sobre assuntos concretos, como orçamento, mecenato, escolha sobre imóveis a serem restaurados, auxílio financeiro aos mais necessitados³⁰⁰, ou mesmo defesa de melhor remuneração para profissionais de museus, como se pode ver nesse discurso sobre orçamento, em 1961: “Il est donc nécessaire de doter

²⁹⁷ BENJAMIN, 1996:166.

²⁹⁸ BENJAMIN, 1996:167.

²⁹⁹ MALRAUX, *Discours prononcé à Washington à l'occasion du prêt de La Joconde* (1963), disponível apenas no site do Ministério da Cultura e da Comunicação da França: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-joconde.htm>

³⁰⁰ André Holleaux diz que Malraux chegou a pensar em tornar o pão e o metrô gratuitos para a população francesa mais necessitada, ideia que foi ouvida com interesse pelo General De Gaulle, mas que acabou não indo adiante (HOLLEAUX, 2004:55).

le corps des conservateurs d'un statut qui prévoit les conditions de leur recrutement, leurs devoirs envers l'État et les conditions du développement normal de leur carrière. En contrepartie, l'État devra assurer la juste rémunération des services rendus »³⁰¹.

Essa dupla capacidade se refletia, como não poderia deixar de ser, em seus discursos, cujo lado teórico é sem dúvida mais marcante, mas nos quais também merecem ser notados elementos pragmáticos. O tema sobre arte e indústria cultural é um dos assuntos que permitem melhor observar esses dois lados – teórico e prático – do Malraux ministro. Como observa André Holleaux, um de seus principais colaboradores, “Malraux era um homem de todos os pensamentos, e disponível para todas as ações”³⁰². Ciente, por exemplo, da grandiosidade de suas pretensões em relação a um orçamento bastante reduzido, Malraux costumava dizer que, se o Ministério da Cultura tinha em mãos todo o patrimônio cultural nacional, ele era o ministério mais rico da França. Conservar e valorizar esse patrimônio constituíam então função primeira, e cabia ao ministro chamar a atenção da nação para a importância do mecenato, e ser o promotor desse mecenato. Para ele, a existência de um Ministério da Cultura é essencial, a fim de assegurar “une volonté idéologique sur le problème culturel”, como ele declara no discurso de Montreal, em 1963, ao ser impelido a dar sua opinião sobre o problema da cultura no Canadá e nos Estados Unidos. «Cela tient simplement à ce que je n'ai pas d'homologue chez vous »³⁰³, responde ele, com firmeza, ao presidente americano. Assim, se o Estado centraliza e intervém, é ele também que, a partir disso, garante a democratização e a difusão dos bens culturais. E, para Malraux, ao permitir o acesso da população às maiores obras de arte da humanidade, o Estado está fornecendo os meios para formar uma sociedade crítica e capaz de identificar e defender os valores de espírito: “Voici l'axe de notre travail: il faut que d'ici trente ans tout être humain ait les moyens de se défendre. Ces moyens, c'est nous qui leur les apporterons, sinon personne d'autre ne le fera »³⁰⁴. Por valores de espírito compreende-se justamente aqueles que Malraux contrapõe à indústria cultural, que ele chama de usinas de sonho produtor de dinheiro, pois para ele « il convient donc d'opposer au puissant effort des usines du rêve

³⁰¹ MALRAUX, *Présentation du budget des affaires culturelles* (1961), 1996:34.

³⁰² HOLLEAUX, 2004:54.

³⁰³ MALRAUX, *Conférence à l'Université de Montréal* (1963). Bibliothèque Jacques Doucet, Fonds Malraux, MLX ms ep 108.

³⁰⁴ MALRAUX, *Discours au Palais Bourbon* (1963). Centre des Archives Nationales, Site Fontainebleau, 20090131 art. 195.

producteur d'argent celui des usines du rêve producteur d'esprit »³⁰⁵. Assim, Malraux constrói seu raciocínio ao longo de seus discursos, buscando apresentar a ideia de confronto entre cultura de massa e cultura dos intelectuais; confronto esse trazido pela industrialização e a massificação dos bens culturais:

Et l'on ne comprendrait guère que les intellectuels, les artistes et les gouvernements fussent troublés par une telle présence [da reprodução técnica] s'ils ne la découvraient au temps où un bouleversement de la fiction s'est produit dans toutes les parties du monde touchées par l'industrie moderne; radio, disque, roman populaire, et surtout la presse à grand tirage, le cinéma et la télévision, y déversent l'immense domaine de rêves que l'on commence d'appeler culture des masses. A quoi semble s'opposer la culture des intellectuels.³⁰⁶

Em meio a essa problemática, a essa oposição entre cultura de massa e cultura intelectual, que se constrói o confronto entre arte e indústria cultural, e a questão do impacto do desenvolvimento da reprodução técnica sobre as obras de arte. Sabe-se o peso que essa discussão tem na obra malruciana, tanto em seus discursos quanto em seus textos estéticos, e ele desenvolve longa e relevante reflexão sobre o tema. A questão central apresentada e investigada por Malraux se refere aos efeitos dos meios de reprodução sobre a arte, e de que forma isso interfere na relação entre obra e espectador. Como já foi dito, para Malraux a máquina mudou a relação do homem com o mundo, e permitiu a criação do que se conhece, na civilização moderna, como tempo vazio, ou lazer:

Ne nous y trompons pas: la nouvelle civilisation, c'est bien entendu la machine et ce n'est pas, comme on nous le dit en permanence, le matérialisme. (...) L'essentiel est ailleurs, il est dans la présence de la machine qui a changé le rapport de l'homme et du monde. D'une part, la machine a créé le temps vide qui n'existait pas et que nous commençons à appeler le loisir.³⁰⁷

Porém, ele ressalta que o perigo do tempo vazio é compreendê-lo como simplesmente uma lacuna a ser preenchida pela diversão. Esse caminho levaria então a um distanciamento do posicionamento crítico necessário à sociedade, e é por isso que a cultura de massa se opõe à cultura intelectual: “Le temps vide, c'est le monde moderne. Mais ce qu'on a appelé le loisir,

³⁰⁵ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), 1996:339.

³⁰⁶ MALRAUX, *Allocution prononcée à New York* (1962), 1996:288.

³⁰⁷ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens* (1966), 1996:322.

c'est-à-dire un temps qui doit être rempli par ce qui amuse, est exactement ce qu'il faut pour ne rien comprendre aux problèmes qui se posent à nous”³⁰⁸.

A visão malruciana sobre indústria cultural, no entanto, não é superficial ou conservadora, e ele acaba por apresentar a complexidade da situação, mostrando que existe uma dicotomia em relação ao desenvolvimento dos meios de difusão. Se, por um lado, a máquina provoca a crise da consciência crítica e permite a massificação de sonhos, com a supressão dos valores de espírito, por outro permite que a arte circule e alcance um número inestimável de indivíduos, como nunca antes na história das civilizações:

La machine, d'autre part, multiplie le rêve. (...) Or, jamais le monde n'a connu des usines de rêve comme les nôtres, jamais le monde n'a connu une pareille puissance d'imaginaire, jamais le monde n'a vu ce déluge d'imbécillité, d'une part et, d'autre part, ces choses parfois très hautes qui ont créé cette unité mystérieuse (...).³⁰⁹

Ao interrogar a relação entre arte, indústria e cultura, sua reflexão se aproxima muito das ideias desenvolvidas por Walter Benjamin, em *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (2007). Além disso, ele desenvolve a concepção de museu como espaço de confronto entre imagem dialética e industrialização dos sonhos.

“Falar de imagens dialéticas é fazer uma ponte entre a dupla distância dos sentidos sensoriais (sobretudo o ótico e o tátil) e a dos sentidos semióticos, com seus próprios equívocos e lacunas”³¹⁰. Essa afirmação, de Georges Didi-Huberman, faz uso da noção de imagem dialética proposta por Benjamin para definir a percepção da experiência estética, vivida pelo espectador na contemplação da obra de arte. O museu mostra-se como espaço de produção de sentidos e de imagens dialéticas; mais do que imagens dialéticas, imagens que interrogam e confrontam nosso olhar. A questão é saber em que medida essas imagens críticas, permeadas pela indústria cultural, estão presentes em museus e nas galerias de arte; e de que forma se dá o diálogo entre a imagem dialética e o indivíduo.

O movimento modernista iniciado em início do século na Europa chegava ao seu ápice na década de vinte, mesma época da proliferação dos museus. A arte moderna, em contrapartida à tradição e à realidade, defendia a criação de uma nova linguagem, cuja significação representaria a quebra de paradigmas e de princípios convencionais norteadores do movimento cultural e social. O homem moderno encontra-se em crise: é o indivíduo do pós-

³⁰⁸ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens* (1966), 1996:322.

³⁰⁹ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens* (1966), 1996:323.

³¹⁰ DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. 1992:125.

guerra, fragmentado e dilacerado pelas incertezas de um mundo que não é mais coeso e coerente. Além disso, o desenvolvimento dos processos industriais põe em questão uma nova realidade que interroga a relação homem/máquina. Nesse contexto, a arte surge para questionar, e não mais representar; e a proposta moderna se insurge contra tudo aquilo que representa o passado e o real.

Assim, com a sociedade industrial em crise, a estética tradicional se questiona e se desconstrói. Surgem novas linguagens, novas leituras e novas formas de simbolizar e de interpretar a crise diante de um mundo em mutação. Com a queda da tradição e da representação do passado, o museu, em sua concepção original de guardião da memória, também é posto em questão. Na Europa do século XX, as vanguardas européias, sobretudo o Futurismo, propagavam a renovação dos valores tradicionais, conforme lembra Jair Ferreira dos Santos, no texto *O que é pós-modernismo*:

A arte moderna, iniciada com os movimentos e manifestos futuristas no começo deste século, é um não ao passado, uma revolta ante ao convencionalismo na arte. Contra regras antigas e castradoras, o novo em liberdade de experimentação. As vanguardas modernistas – futurismo, cubismo, expressionismo – significarão a quebra do universo racional fornecido pela ciência e refletido pela estética por muito tempo.³¹¹

A crise dos valores tradicionais leva à estética a busca pela liberdade e pela originalidade e, nesse sentido, os museus se tornam símbolos da estagnação e do tédio. Em um texto que evoca muito a crítica de Paul Valéry no célebre artigo *O problema dos museus*³¹², o Manifesto Futurista afirma que museus são túmulos da arte e, por isso, devem ser combatidos:

Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária. (...)

Museus: cemitérios!... Idênticos, realmente, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos onde se repousa sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos dos matadouros dos pintores e escultores que se trucidam ferozmente a golpes de cores e linhas ao longo de suas paredes! (...)

Em verdade eu vos digo que a frequência [sic] cotidiana dos museus, das bibliotecas e das academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registros de lances truncados!...) é, para os artistas, tão ruínosa quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens embriagados por seu os prisioneiros, vá lá: o admirável passado é talvez um bálsamo para tantos os seus males, já que para eles o futuro está barrado... Mas nós não queremos saber dele, do passado, nós, jovens e fortes futuristas!³¹³

³¹¹ SANTOS, *O que é pós-moderno*. 1986:32.

³¹² VALÉRY, *O problema dos museus* In *Revista do Patrimônio: Museus*, 2005:32.

³¹³ Fragmento do Manifesto Futurista, de autoria do poeta italiano Filippo Marinetti, publicado no jornal *Le Figaro* em 1909. Texto retirado do endereço <http://www.historiadaarte.com.br/futurismo.html>

Para Andreas Huyssen, o debate sobre os museus está intimamente ligado ao das vanguardas, pois foi a partir delas que teve início o movimento antimuseus na Europa, chamado pelo crítico alemão de “museofobia das vanguardas”:

Foi após todo o movimento das vanguardas históricas – futurismo, dada, surrealismo, construtivismo e os grupos de vanguarda da recém instalada União Soviética – que se começou uma luta radical e implacável contra os museus. Essa luta começa na exigência do fim do passado através da destruição semiológica de todas as formas tradicionais de representação e ao se defender a ditadura do futuro. (...) Ele [o museu] incorporava toda a monumentalização, hegemonia e aspirações pomposas da era burguesa, que viu seu fim na falência da Grande Guerra. A museofobia das vanguardas, que era dividida com os iconoclastas da direita e da esquerda é compreensível se nos lembrarmos que o discurso sobre os museus ocupou o cenário de transformações sociais e políticas radicais, especialmente na Rússia da revolução bolchevique e na Alemanha pós-guerra. (...) A rejeição dos vanguardistas aos museus tornou-se básica nos círculos intelectuais daquela época.³¹⁴

A partir dos anos sessenta, o museu enquanto templo da memória da nação começa a ser questionado, na esfera do “museu dinâmico” norte americano e da nova museologia, esta legitimada na mesa-redonda de Santiago do Chile em 1972³¹⁵, que aponta para a ideia de um museu compreendido como instituição a serviço da sociedade e, portanto, atenta e integrada às transformações sociais e econômicas no mundo, nas quais se incluem a preocupação relativa a temas como educação e meio-ambiente. Dessa forma, a instituição museal, enquanto núcleo social, vive um processo de redemocratização, multiplicando-se, especializando-se e apropriando-se da heterogeneidade do tecido cultural pertencente à nação. No final do século passado, a instituição museal é confrontada com veículos de comunicação de massa, novas tecnologias e, no caso brasileiro, leis de incentivo à cultura, o que a obriga a se adaptar à lógica do mercado, do marketing e do consumo cultural. Nesse contexto, Huyssen considera pertinente discutir a relação que se estabelece entre museu e cultura de massa, sobretudo a partir da década de oitenta, que vai resultar no fenômeno que ele chama de *museumania*:

A planejada obsolescência da sociedade de consumo encontra seu contraponto na implacável *museumania*. O papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, ou seja, como espaço de *mise-en-scène* espetaculares e de exuberância operística.³¹⁶

Além disso, há também um novo público jovem que se forma, não mais conformado em seu papel de receptor ativo, mas habituado, pelos novos meios de comunicação, a agir e a interagir permanentemente com o bem cultural, em maior ou menor escala. Pode-se afirmar que, atualmente, a cultura de massa foi substituída pela cultura da informação, mas esta

³¹⁴ HUYSSSEN, Escapando da Amnésia In *Revista do Patrimônio*, 1994:39.

³¹⁵ SUANO, 1986:54.

³¹⁶ HUYSSSEN, 2004:35.

também mantém pressupostos iguais aos da indústria que preza o consumismo desenfreado e a reflexão superficial. Nesse sentido, o bem cultural permanece fortemente ligado ao lazer e ao entretenimento, destituído de densidade e de significação simbólica, e mais adequada ao consumo da massa. No ensaio *Indústria cultural e sociedade*, Adorno já afirmava:

A indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, da performance tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a ideia e com essa foi liquidada. O particular, ao emancipar-se, tornara-se rebelde, e se erigira, desde o Romantismo até o Expressionismo, como expressão autônoma, como revolta contra a organização. (...) Só reconhecendo os efeitos, ela [a indústria cultural] despedaça a sua insubordinação e os sujeita à fórmula que tomou o lugar da obra. Molda da mesma maneira o todo e as partes.³¹⁷

As tendências de mercado passam a definir comportamentos, e a cultura torna-se entretenimento vira um produto a consumir, como tantos outros. Como exemplos, podem ser citados os museus que, inseridos na dinâmica mercadológica, transformam-se em espaço de consumo da arte, em museu-espetáculo. Nesse sentido, cabe ressaltar que mudou a mediação entre obra e público: se a contemplação passiva é questionada, tampouco a reflexão e o olhar crítico são estimulados. Mediadas pela publicidade, as exposições viram grandiosas performances, nas quais filas imensas se formam em suas portas. O problema é que o interesse resultante do apelo da publicidade não gera um novo público, destinado a percorrer com olhar inovador os corredores de museus e galerias; criam-se apenas visitantes ocasionais, para quem as mostras de arte não se tornam um hábito.

Assim, observa-se o surgimento de grupos compostos por um público ávido em olhar, mas não em observar; em comprar (compra-se o ingresso, compra-se o *souvenir* na loja do museu, compra-se o acesso ao saber), mas não em se apropriar. O conhecimento e o saber são adquiridos, mas não conquistados, o que determina toda a diferença. Afinal, como afirma Malraux, a cultura demanda um processo de conquista³¹⁸. Dessa forma, a cultura não se compra, nem se ganha; ela é assimilada ativamente, e somente por um sujeito crítico. O indivíduo não precisa ser alheio, e nem deve, à cultura da informação. Mas deve estar consciente de seus mecanismos e apto a fazer as próprias escolhas, isto é, a pôr a cultura incessantemente em questão. Ele deve ser capaz de, segundo Malraux, se tornar um homem *menos escravo*, num movimento oposto ao da propaganda e da cultura de massa: “La culture est l’ensemble de toutes les formes d’art, d’amour et de pensée qui, au cours des millénaires, ont permis à l’homme d’être moins esclave”³¹⁹.

³¹⁷ ADORNO, 2007:14.

³¹⁸ MALRAUX, Discurso *Hommage à la Grèce* (1959). 1996:258.

³¹⁹ MALRAUX, Discurso *Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous?* (1952). 1996:218.

Retomando o conceito de imagem dialética, especula-se se a ausência de consciência crítica tornaria o indivíduo incapaz da fruição que uma imagem aurática torna possível; se a visão de uma “floresta de símbolos”, expressão baudelairiana citada por Didi-Huberman para remeter ao diálogo de ideias e imagens desencadeado pela imagem observada, é oferecida diante das limitações daquele observador circunstancial. Nas sensações evocadas e provocadas pela imagem dialética, o passado e o presente se reconfiguram a partir da memória do olhar que a confronta:

Frente a uma imagem, por mais antiga que seja, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, ainda que o olhar tenha cedido espaço ao hábito enfatiado do “especialista”. Frente a uma imagem, por mais recente ou contemporânea que seja, o passado ao mesmo tempo não cessa jamais de se reconfigurar, já que essa imagem só se torna pensável a partir de uma construção da memória. Frente a uma imagem, enfim, só nos resta reconhecer humildemente que ela provavelmente sobreviverá a nós; que somos, diante dela, frágeis elementos de passagem, enquanto ela se mostra como o elemento do futuro, o elemento do durável.³²⁰

Por sua vez, a indústria cultural busca justamente o oposto da leitura dialética: é necessário que o homem se escravize, que seja orientado pelos meios de comunicação determinantes de tendências. Não se cria um diálogo, mas um canal em que apenas um fala, enquanto o outro absorve. A historicidade e a simbologia do bem cultural se transformam em valores intercambiáveis e representativos de uma aura social: o objeto, enquanto signo, confere status àquele que o possui. Nesse sentido, conforme a reflexão desenvolvida pelo filósofo Jean Baudrillard, o objeto histórico retorna ao presente, não por seu valor testemunhal do passado, mas por sua estética colecionável compreendida como símbolo de sofisticação e de tradição:

Assim o passado inteiro como repertório de formas de consumo junta-se ao repertório das formas atuais a fim de constituir como que uma esfera transcendente da moda. (...) Todo valor adquirido tende a se transformar em valor hereditário, em graça recebida. Mas como o sangue, o nascimento e os títulos perderam valor ideológico, são os signos materiais que vão ter que significar a transcendência: móveis, objetos, jóias, obras de arte de todos os tempos e de todos os lugares. Em nome de toda uma floresta de signos e de ídolos de referência (autênticos ou não, isto não tem importância), toda uma vegetação mágica de móveis verdadeiros ou de falsos, manuscritos e ícones, invade o mercado. O passado inteiro volta ao circuito do consumo; e mesmo a uma espécie de câmbio negro.³²¹

Crise de valores, ou mercantilização da obra de arte? O fato é que a resposta abrange diversas razões, organizadas em torno de uma sociedade cujo estímulo se refere, sobretudo, aos termos consumo, tendência, narcisismo e espetáculo.

³²⁰ DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*. 2000:10.

³²¹ BAUDRILLARD, *O sistema dos objetos*, 2006:92.

Assim, nada menos coerente com os valores democráticos e reflexivos defendidos pela condição modernista, que justamente pôs em questão a dicotomia existente entre cultura popular e cultura erudita, presente na reflexão de Malraux, do que a mercantilização da cultura. Observa-se também uma aproximação entre as noções desenvolvidas por Malraux e as críticas de Adorno. O que Malraux chama de tempo vazio e lazer, Adorno refere como *amusement*, num confronto entre a arte séria e a arte “leve”:

A arte séria foi negada àqueles a quem a necessidade e a pressão da existência tornam a seriedade uma farsa e que, necessariamente, se sentem felizes nas horas em que folgam da roda-viva. A arte “leve” acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela representa a má consciência social da arte séria. O que esta em verdade devia perder, em virtude de suas condições sociais, confere à arte leve uma aparência de legitimidade.³²²

Aos museus, sobrou apenas o conflito quanto ao lugar e à função a serem assumidos: espaço conservador, crítico ou performático? Indecisos, em geral procuram conciliar as três funções: permanecem guardiões da memória, representadas por grandes coleções históricas, mas também disponibilizam meios de interação com o público, seja através de jogos temáticos, ou de atividades multidisciplinares, como filmes, shows e concertos, a fim de se firmar como um amplo centro cultural. Além disso, também procuram se inserir na dinâmica mercadológica, através de projetos culturais que, sem privilegiar o artista inovador e desconhecido, concentram sua atenção e seus investimentos em impressionantes exposições de artistas já consagrados. As mostras de arte transfiguram-se em performances culturais, já que, impulsionadas pela propaganda exaustiva, atraem multidões formadas por indivíduos que não desejam se sentir deslocados ou alienados por não consumirem o que é sugerido. Mais do que museus-espetáculo, são museus-simulacro, pois se tornaram representação de uma realidade que vai além de suas coleções, de sua narratividade. Em vez de assumir uma proposta crítica, pondo a arte e o próprio museu em discussão, a opção foi se tornar uma imagem desejável, ainda que irreal. Como mero exibidor de bens culturais, o museu-simulacro transforma a arte, padronizando-a, simplificando-a, e assim se torna o espectro do museu que deveria ser, ou tornar-se. Nele, a arte não se oferece à interpretação, mas apenas se torna disponível. E essa arte mostra seu fascínio, apoiada pela publicidade e por seu apelo de consumo e de status. Presença do ausente, o simulacro substitui e dispensa o original, isto é, a imagem crítica e devoradora:

Mas o seu desespero metafísico vinha da hipótese de que as imagens não ocultassem absolutamente nada, e de que não fossem em suma imagens construídas a partir de um

³²² ADORNO, 2007:28.

modelo original, mas, tão simplesmente, simulacros perfeitos, irradiando para sempre seu próprio fascínio.³²³

O museu-simulacro representa a crise da imagem dialética, tornando-se ícone de uma época em que os valores de mercado se inserem de maneira incisiva sobre a arte. Nunca as artes moderna e contemporânea valeram tanto. Leilões de arte atingem valores jamais vistos, e a obra de Andy Warhol finaliza o ano de 2007 como a mais valiosa do mundo³²⁴. Característica da condição pós-moderna, a relação entre arte e mercado se afirma, assim, de maneira decisiva.

Contextualizada pelo filósofo J. Guinsburg como fenômeno do período posterior à Segunda Guerra Mundial, a estética pós-modernista explicita os questionamentos, as reformas e os rearranjos de uma sociedade que absorve os efeitos da industrialização e da cultura de massa. Frederic Jameson entende a pós-modernidade como lógica cultural do capitalismo tardio. Apático, o homem pós-moderno leva o individualismo a um extremo narcisista que flerta com a falta de compromisso resultante do desencanto. As minorias sociais, antes à margem, se normatizam e buscam posicionamento. Para o indivíduo, apesar de haver a consciência do coletivo, tornar-se parte de um grupo maior mostra-se um projeto incerto, em um mundo no qual a tecnologia propicia meios de satisfação setorizada, seja em casa ou no trabalho. Sem, no entanto, ter como foco a discussão conceitual sobre a era pós-moderna, o fato é que, em fins do século XX, o indivíduo vive em meio a perguntas que não foram respondidas pelo modernismo. Essas lacunas levaram o homem finissecular a assumir um Estado contemplativo, deixando de lado o pensamento crítico e engajado. Além disso, a relação entre cultura e mercado de consumo se intensifica e transforma a arte em produto. Tudo *a priori* pode ser considerado um bem cultural; a estetização do real é conduzida ao extremo. Surge então um mercado segmentado, no qual nada é descartado, e que está pronto para absorver tudo o que seja consumível:

Com o solapamento das bases já caducas herdadas do romantismo e reformuladas pelo modernismo, o pós-modernismo traz à baila a saída útil embutida na nova visão programática: tudo é permitido, inclusive negar as origens, desde que um objetivo supostamente válido seja instaurado. Ou, quando levado ao extremo, conforme rezava o lema da revolução estudantil de maio de 1968: “É proibido proibir”. Em tese, pois se tudo é permitido, nada pode ser descartado – nem o mercado de consumo, nem as minorias nem sequer as opressões e os preconceitos subsistentes nas dobraduras sociais: seja o que e como forem, terão de ser expressos e ajustar-se aos novos tempos.³²⁵

³²³ BAUDRILLARD, *Simulacros e simulações*. 1991:15.

³²⁴ Vide reportagem sobre os artistas mais valiosos do mundo em leilões de arte, disponível no endereço <http://diversao.uol.com.br/ultnot/2008/03/25/ult4326u766.jhtm>

³²⁵ GUINSBURG & BARBOSA, *O Pós-modernismo*, 2005:14.

Crise de valores, crise da cultura. O museu-simulacro torna-se então emblemático da condição atual? Tudo leva a crer que sim. Malraux define a arte como antidesestino, na medida em que é somente através dela que o homem se torna maior do que a fatalidade à qual é, inevitavelmente, condenado. Não se deve esquecer que, para o escritor, o indivíduo produz e consome cultura. Porém, para se apropriar da arte enquanto um antidesestino, é preciso ser sujeito de sua própria história; é preciso, sobretudo, compreender a cultura como único modo de escapar à miséria da condição humana:

C'était l'idée de l'homme seul, capable d'échapper à la condition humaine en tirant de lui-même les forces profondes qu'il avait été jadis chercher hors de lui. Il ne peut exister contre le poids énorme du destin qu'en s'ordonnant sur une part choisie de lui-même. Il n'y a pas dans l'idée de culture, de structure plus profonde que celle qui naît de cette nécessité, pour l'homme, de s'ordonner en fonction de ce qu'il reconnaît comme sa part divine.³²⁶

Dessa forma, a função primeira da arte é pôr o mundo em questão e tornar o homem consciente de sua grandeza:

Todo destino de arte, todo destino do que os homens chamam pelo nome de cultura, tem como ideia central transformar o destino em consciência: fatalidades biológicas, econômicas, sociais, psicológicas; ou seja, fatalidades de todos os tipos, deve-se primeiro concebê-las, para em seguida possuí-las. Não simplesmente transformar um inventário em outro, mas estender até os limites dos conhecimentos humanos a matéria na qual o homem se torne ainda mais humano, revelando-se uma possibilidade infinita de respostas às suas questões vitais.³²⁷

Sendo assim, interrogar a relação entre arte e consumo mostra-se premissa necessária ao indivíduo crítico e consciente de seu lugar no mundo. Afinal, como declara Huyssen:

(...) devemos lembrar que o museu, assim como a descoberta da história, no seu sentido mais enfático, segundo Voltaire, Vico e Heder, é um efeito direto da modernização e não um acontecimento à sua margem ou fora dela. (...) Uma sociedade tradicional sem um conceito teleológico secular não precisa de um museu, mas a modernidade é impensável sem um projeto museico.³²⁸

Interrogar o papel dos museus na atualidade significa refletir sobre a própria história da cultura e sobre a participação de cada indivíduo sobre os processos culturais a que está submetido. Essa participação pode ser crítica ou superficial; consciente ou angustiada. Nesse contexto, angústia e consciência talvez caminhem juntas, mas em hipótese alguma devem dar lugar ao narcisismo lacônico típico dos cétricos e indiferentes. É fundamental que o indivíduo se posicione de maneira ativa, questionando e criticando, disponível a fazer suas próprias escolhas, sobretudo quando a cultura é apresentada em primeiro lugar como produto, o que

³²⁶ MALRAUX, Discurso *L'Homme et la culture* (1946). 1996:156.

³²⁷ MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936). 1996:142.

³²⁸ HUYSEN, 1994:36.

leva ao risco de consumo cultural, no lugar de vivência de processos culturais. Ser ator nos processos culturais implica ainda ser conquistador de sua própria herança cultural, herança esta que se entrecruza com sua história individual e a história da sociedade no qual está inserido, em maior ou menor escala. A afirmação de Malraux que delega um papel ativo àquele que “herda” uma história cultural (“la culture ne s’hérite pas, elle se conquiert”³²⁹), demonstra mais do que nunca estar de acordo com a atualidade, tendo em vista os processos de massificação e de mercantilização que envolvem a relação cada vez mais intensa do homem com as artes. São dois processos em constante diálogo, em permanente (re)arranjo, e nunca livre de tensões: a produção da cultura e a conquista da cultura. Segundo Aristóteles, o cidadão é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Uma proposta de definição do que significa cidadania cultural seria então ser parte do processo cultural, procurando equilibrar os componentes de passividade (quando o indivíduo recebe a informação) e atividade (quando o indivíduo produz e/ou investiga essa informação).

A inserção da cultura em estratégias de mercado, configurando o que George Yúdice chama de capitalismo cultural, pode ser explicada, em parte, pela decrescente intervenção estatal na área, como ocorre em determinados países, a exemplo dos Estados Unidos, cujo sistema neoliberal remete à reduzida subvenção estatal na esfera das artes. A relação entre Estado e cultura, associada à dicotomia entre arte e mercado, também se mostra presente na reflexão de Malraux, exteriorizada de modo audacioso em alguns de seus discursos, como em sua alocução realizada na cidade de Nova York em 1962. No fragmento a seguir, Malraux defende a criação de ministérios consagrados à cultura, cuja função seria de orientar a civilização moderna que, cada vez mais, é ameaçada pela proliferação de seu imaginário: «Et si les Etats créent tour à tour des ministères de Affaires Culturelles, c'est que toute civilisation est menacée par la prolifération de son imaginaire, si cet imaginaire n'est pas orienté par des valeurs»³³⁰. Entende-se por imaginário, na concepção malruciana, um lugar mental relativo às formas; uma espécie de mundo de formas que transcende a história, tal qual o museu imaginário³³¹. É através do imaginário, portanto, que o homem pode ter acesso à dimensão sobrenatural – no sentido de estar acima do real, e não necessariamente como acesso ao divino – do gênio humano e, por extensão, do próprio destino; funcionando, por assim dizer, tanto quanto a arte como uma espécie de antidesestino:

³²⁹ Citada anteriormente nesse trabalho, a declaração de Malraux faz parte de seu discurso de homenagem à Grécia, em 1959.

³³⁰ MALRAUX, *Allocution prononcée à New York* (1962), 1996:290.

³³¹ ZARADER, 2001:35.

La culture est le plus haut domaine de rivalités que connaisse l'humanité. Elle n'agit pas sur l'imaginaire, comme les valeurs religieuses, par une exemplarité; elle l'oriente, et l'oriente "vers le haut", parce qu'elle le contraint à rivaliser avec les plus grands rêves humains.³³²

Porém, para que assim o seja, a fim de que o imaginário seja instrumento para a grandeza do homem, é necessário que ele seja orientado por valores de espírito, e não de capital. Caberia ao Estado, portanto, segundo Malraux, assegurar essa orientação, na medida em que, a princípio, o Estado não está comprometido com estratégias mercadológicas.

Deve-se observar, no entanto, que a noção de cultura sofreu diversas mutações desde que Malraux ponderou a respeito da relação entre cultura de massa e cultura intelectual, apresentando críticas comuns nos intelectuais da primeira metade do século XX, como Adorno e Benjamin. Atualmente, o quadro é outro, e como lembra Yúdice na obra *A conveniência da cultura* (2009), são raras as declarações públicas contra a instrumentalização da arte e da cultura. Hoje não se pode ignorar a expressão “economia da cultura”, sob risco de ser, ou parecer, um conservador alienado. Assim, é preciso retomar as críticas feitas por Malraux, bem como por diversos outros pensadores, mas revisando-as à luz das transformações sofridas na civilização da informação. A instrumentalização da arte e da cultura é justificada e difundida pelos diversos meios de comunicação e de ação, servindo para melhorar as condições econômicas e sociais do indivíduo, como observa Yúdice:

(...) Hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não arregimentem a instrumentalização da arte e da cultura, ora para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da Unesco pela cidadania cultural e por direitos culturais, ora pra estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano e a concomitante proliferação de museus para o turismo cultural, culminados pelo crescente número de franquias de Guggenheim.³³³

A proposta seria, então, não de uma arte autônoma, ou direcionada aos grandes valores, ideia defendida por Malraux, mas uma cultura com fins utilitários, ainda que eventualmente afastada das funções estéticas originais da arte. É como se fosse preciso justificar a arte, legitimá-la, e, como todo outro produto ou mercadoria – na visão capitalista –, essa legitimação é baseada na noção de utilidade. Arte e cultura, nesse sentido, se mostram parte de um sistema de valores: não mais capitais, como na tradicional indústria cultural, nem tampouco de espírito, como defendia Malraux, mas sobretudo no que se pode chamar de

³³² MALRAUX, *Allocution prononcée à New York* (1962), 1996:292.

³³³ YÚDICE, *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. 2006:27.

valores *sociaux*. A cultura, aliada a determinadas áreas, como turismo, saúde e economia, se transforma em mecanismos de auxílio para o desenvolvimento da proclamada qualidade de vida. Ainda que o tom seja de crítica, não reconhecer o papel fundamental, ainda que dúbio, da cultura associada a um sistema de valores sociais seria equivocado. Aliás, o próprio Malraux exemplifica, com suas palavras, a complexidade do tema. Ainda que insista na importância da intervenção – seja intelectual, seja estatal – na cultura para que ela mantenha sua fecundidade, ele reconhece que a arte das massas pode ser positiva para o artista, pois cria com este um sentimento de comunhão. Para ele, as massas carregam em si tanto o potencial relacionado à criatividade quanto aquele ligado à esterilidade, de ideias e de valores. A tarefa dos intelectuais – que, posteriormente, ele defende como sendo também a do Estado – é direcionar as massas aos valores positivos: “Mais je crois que la foule peut être féconde pour l’artiste, parce que l’artiste ne reçoit d’elle que sa puissance de communion. (...) La masse porte en elle sa fécondité comme sa stérilité, *et c’est une de nos tâches de la réduire à la fécondité*»³³⁴.

Em alguns de seus discursos realizados no período em que já era ministro do governo gaullista, Malraux busca relativizar a crítica aos meios de reprodução, apresentando o que se mostra como grande trunfo da civilização moderna: a capacidade de se reinventar, de se metamorfosear através dos tempos, a partir do imenso inventário de conhecimentos e de informações sobre o passado. Conhecer o passado das civilizações anteriores no tempo e na história é condição inerente à sociedade do presente e do futuro, e essa tarefa é possibilitada pelo desenvolvimento dos meios de difusão, comunicação e reprodução. Assim, Malraux antecipa, com um pensamento à frente de críticas e indagações do momento, a relevância desse progresso tecnológico que, em vez de se opor ao passado, o ressuscita: “Quel temps avant le nôtre avait vécu dans les meubles de ses prédécesseurs? Le siècle des machines est le premier qui ait retrouvé tout le passé des hommes. Dans notre civilisation l’avenir ne s’oppose pas au passé, il le ressuscite”³³⁵.

O que Malraux busca fazer é discutir as consequências, e não simplesmente combater a relação que se começava a construir entre arte e indústria cultural. Em fragmento de outro discurso, ele resume bem o impasse: « Il n’y a pas de culture sans loisirs, mais ces loisirs ne

³³⁴ MALRAUX, Discurso *Sur l’héritage culturel* (1936). 1996:138.

³³⁵ MALRAUX, *Présentation du projet de loi complétant la législation sur la protection du patrimoine historique et esthétique de la France et tendant à faciliter la restauration* (1962), 1996:55.

sont que le moyen de la culture. Le vrai problème est: que voulons-nous défendre?»³³⁶. Atender às exigências da modernidade tem seu preço, e à cultura coube se desdobrar em novas intersecções, como a economia cultural e a cidadania cultural. A economia da cultura pode ser compreendida como um sistema baseado no trabalho cultural e mental, isto é, na expropriação do valor da cultura e intelectual que, aliado à tecnologia da comunicação e da informática, forma a base da nova divisão de trabalho. Além disso, a culturalização da economia é reforçada pela tendência ao multiculturalismo e sua ênfase na justiça social e na unidade sociopolítica, bem como no estímulo à criatividade constante. Todos esses fatores - multiculturalismo, unidade, criatividade, justiça – geram um novo ambiente de desenvolvimento de bens culturais baseados numa criação inovadora cujo objetivo é “celebrar e explorar as maneiras pelas quais a criatividade de todas as nações pode ser aproveitada para o desenvolvimento, a inclusão da diversidade e a coexistência pacífica”³³⁷. A cidadania cultural envolve a noção, ainda em construção, do que seriam os direitos culturais: liberdade de se engajar numa atividade cultural, de escolher sua língua, sua cultura, sua herança, de se identificar com comunidades culturais de sua escolha, adquirir conhecimentos e ter acesso ao patrimônio mundial, bem como outras ações correlatas e, acima de tudo, ter respaldo público a fim de salvaguardar esses direitos. A partir desses dois novos campos, cidadania e economia cultural, é desenvolvido um conjunto de normas, regras e parâmetros direcionados à coletividade, mas que não deixam de envolver individualmente cada membro de uma comunidade, e daí sua dificuldade. Sua aplicabilidade é relacionada à questão da democracia, mas não somente a ela. O interessante é que essa aliança entre cultura, desenvolvimento econômico e social pode apresentar aspectos questionáveis – como o papel da cultura no acúmulo de capital – e outros formidáveis, como a ideia de que a identidade social é desenvolvida num contexto cultural coletivo. Dessa forma, diferentes culturas devem ser reconhecidas, numa reafirmação da pluralidade e da diversidade como fator de comunhão e de justiça. É nesse ponto que se retomam as ideias de Malraux, que poderia, atualmente, ser considerado uma espécie de multiculturalista, na medida em que um multiculturalista “defende uma posição igualitária pluralista através da qual diferentes culturas têm parcelas iguais na constituição da sociedade e são expressões de uma forma de humanidade”³³⁸. A proposição de Yúdice vai ao encontro de Malraux e de suas colocações sobre a importância do reconhecimento do patrimônio cultural de cada país, e desse patrimônio local como parte

³³⁶ MALRAUX, *Discours au Palais Bourbon* (1963). Centre des Archives Nationales, Site Fontainebleau, 20090131 art. 195.

³³⁷ YÚDICE, 2006:35.

³³⁸ YÚDICE, 2006:42.

de um conjunto universal – numa época em que termos como multiculturalismo e cidadania cultural não estavam em evidência:

Messieurs, ce que nous appelons la culture, c'est cette force mystérieuse de choses beaucoup plus anciennes et beaucoup plus profondes que nous et qui sont notre plus haut secours dans le monde moderne, contre la puissance des usines de rêve. C'est pour cela que chaque pays d'Afrique a besoin de son propre patrimoine, du patrimoine de l'Afrique, et de créer son propre patrimoine mondial.³³⁹

Assim, se a noção de cidadania cultural ampara essas novas implicações da cultura, é interessante notar que Malraux já se mostrava atento à ambigüidade que a questão da indústria cultural pode trazer à tona, numa sociedade que não deve se atrelar ao passado. Não se trata, para ele, de contrapor o desenvolvimento tecnológico à cultura intelectual, mas de compreender como os meios de difusão podem servir aos ideais, isto é, aos valores de espírito propagados pela cultura:

Les usines de rêve n'ont jamais existé avant nous. C'est nous qui sommes en face de la radio, de la télévision, du cinéma. (...) Il ne s'agit donc pas d'opposer un domaine de l'esprit à un domaine de la machine qui ne connaîtrait pas l'esprit. La machine est le plus puissant diffuseur d'imaginaire que le monde ait connu. L'objet principal de la culture est de savoir ce que l'esprit peut opposer à la multiplication d'imaginaire apportée par la machine.³⁴⁰

Afinal, Malraux reconhece que os tempos são outros e as conseqüências dessa incansável multiplicação do imaginário, através do desenvolvimento dos meios de difusão, trazem um suporte necessário à própria produção de bens culturais, bem como espaços tradicionais consagrados à cultura intelectual, como os museus e os teatros:

Ai-je besoin de vous dire que ces chiffres sont très impressionnants? Dans le monde, depuis l'année dernière, le nombre des entrées dans les musées a dépassé le nombre des entrées dans les stades et à Paris, depuis un mois, il y a plus de galeries de peinture que de cinémas.³⁴¹

Ao desenvolver seu trabalho sobre a conveniência da cultura, Yúdice aprofunda a discussão sobre o uso da cultura como recurso. Longe de querer desqualificar essa estratégia própria da vida contemporânea, é preciso reconhecer que não há como evitar que a cultura seja uma nova

³³⁹ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966). 1996:339.

³⁴⁰ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966). 1996:338.

³⁴¹ MALRAUX, *Présentation du budget des affaires culturelles* (1961).1996:41.

ferramenta utilizada em prol de um desenvolvimento social baseado em resultados, como definição de normas e regras, maior espaço para comunidades nativas, sobretudo no que se refere ao turismo cultural. Esta, aliás, é também uma nova área de intersecção; crescimento do público de museus ou de espaços culturais que tenham boa promoção nos meios midiáticos; desenvolvimento de canais de comunicação transnacionais, por assim dizer, que privilegiem a troca de informações além das fronteiras geográficas; preocupação crescente de empresas com um chamado comprometimento cultural e social, através de financiamento ou de proteção de determinadas ações ou grupos culturais, dentre outras coisas. O problema é que esse caráter instrumentalista da política cultural acaba por privilegiar resultados, como já dito, e não a qualidade. Como o próprio Malraux afirma, o cinema pode não fazer parte da cultura intelectual, no sentido mais tradicional do termo, mas os cineclubes fazem, pois a qualidade da obra contribui para a qualidade do homem³⁴². Assim, indiretamente, a industrialização do imaginário pode vir ao encontro da alta cultura, e dois exemplos podem ser lembrados, dentre tantos outros: o primeiro diz respeito à proliferação do Museu Guggenheim que, ao se tornar uma franquía, afastou-se da aura sagrada que um espaço consagrado à fruição estética possui. Ainda que se mantenha como espaço museal, ao se tornar também uma empresa, no sentido capitalista do termo, o Guggenheim se coloca de maneira ambígua no campo da cultura intelectual, criando uma discussão complexa sobre os benefícios e as conseqüências que podem advir da mercantilização da cultura. Por outro lado, seria justamente a cultura como auxílio à difusão de conhecimentos e, conseqüentemente, da arte e do público interessado. Outro exemplo seria a *Réunion des musées nationaux* (RMN), que congrega os museus franceses públicos. A RMN, como explica sua diretora Pascale Sillard³⁴³, é um banco do Estado a serviço da cultura, que financia e sustenta os principais museus públicos, além de estimular um comércio atrelado à imagem dos museus, seja através de produtos, lojas ou empréstimos de objetos para exposições. Apresentada como tendência da economia da cultura, a RMN é uma peça importante da engrenagem da indústria cultural, e ilustra bem a instrumentalização da arte. Seja uma metamorfose necessária, ou uma tendência a ser evitada, a cultura como recurso se coloca em movimento ascendente. Desqualificá-la imperativamente não se mostra uma estratégia adequada. Tampouco se trata aqui de retomar a doutrina “a arte pela arte”, pregando a ideia de uma arte “pura”, que recusa qualquer função social. Essa posição é lembrada por Benjamin ao comentar sobre a repercussão da crise da arte quando

³⁴² MALRAUX, *Allocution prononcée à New York* (1962).1996:289.

³⁴³ Informações retiradas do artigo *Comment les musées ont appris à gagner de l'argent*, do periódico *Le Parisien/Économie*, publicado em 24 de setembro de 2007.

surge a fotografia³⁴⁴. Talvez se torne imprescindível retornar aos princípios da discussão e lembrar as palavras de Malraux, para quem a cultura do “sexo e sangue” deve ser confrontada “à força das palavras imortais”, a exemplo de Antígona, que afirmou ter vindo para partilhar o amor, e não o ódio: “Antigone dit: « Je ne suis pas venue pour partager la haine mais l’amour. » Seules les paroles immortelles sont aussi puissantes que les puissances de la nuit!³⁴⁵. Sem se alienar das transformações impostas à arte pelas novas tecnologias, a resposta então se concentraria na discussão sobre os valores – de espírito e de capital - que podem ser defendidos na atual sociedade, retomando e atualizando, mais uma vez, a interrogação de Malraux; quando se caminha para, talvez, o surgimento de um novo conceito atrelado a mercados e economias: a consciência cultural.

2.6. Cultura e democracia: as Casas de Cultura

A partir do momento em que assume a função de Ministro da Cultura, Malraux defende ser essencial o papel do Estado como gerenciador das ações culturais, pondo-as à disposição do maior número de pessoas que desejassem usufruir delas; para, dessa forma, constituir uma civilização que, como era de sua vontade, “seja a primeira a colocar as grandes obras da humanidade a serviço de todos os homens que as evocam”³⁴⁶. Afinal, é equivocado supor que os sonhos da grande massa se limitem à arte de consumo, em geral associada aos termos entretenimento e superficialidade. Para Malraux, o conhecimento da arte evoca a liberdade de espírito que permite ao homem fazer suas próprias escolhas. O elitismo do acesso à cultura reforça a dicotomia entre erudito e popular, promovendo o controle e a dominação do menor pelo maior. Esse princípio vai de encontro à função da arte tal qual é pensada pelo escritor. Assim, o projeto de maior destaque em sua gestão se refere à criação das Casas de Cultura, cujo objetivo era descentralizar e democratizar o acesso à arte. Posto em prática, ainda hoje esse empreendimento serve como referência à política cultural adotada pela França, e serve como símbolo da ação de Malraux no governo. Como declara em discurso realizado no Ministério da Educação e da Cultura, em agosto de 1959 no Rio de Janeiro, “trata-se, portanto, de [através das Casas] colocar toda a grandeza da arte a serviço dos homens”³⁴⁷.

³⁴⁴ BENJAMIN, *Paris, capitale du XIXème siècle*. 2007:24.

³⁴⁵ MALRAUX, *Discours au Palais Bourbon* (1963). Centre des Archives Nationales, Site Fontainebleau, 20090131 art. 195.

³⁴⁶ MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998:40.

³⁴⁷ MALRAUX, Discurso proferido no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro (1959), 1998:57.

Poucos meses depois, ao defender seu projeto democrático na apresentação do orçamento ministerial, ele afirma que o movimento em direção à crescente democratização do conhecimento e do acesso à arte é inevitável. Para o escritor, o século XX seria a testemunha de uma transformação mundial da civilização, e os valores difundidos pelas Casas estariam de acordo com essa nova ordem. Afinal, como ele adequadamente observa, o patrimônio universal passará nas mãos de várias nações, fornecendo ao termo “universal” uma leitura quase literal:

Nous arrivons aux maisons de la culture, ce qui me conduit à évoquer, ainsi que les rapporteurs me l'ont demandé, les grandes orientations de la culture dans le monde que nous connaissons. Mesdames, messieurs, les orientations sont au bout du compte très claires. En premier lieu, nous sommes en face d'une transformation de la civilisation mondiale, qui n'échappe à aucun de vous. Ce siècle verra l'héritage entier du monde passer dans les mains de quelques nations.³⁴⁸

A defesa vêemente do projeto se justifica, segundo suas palavras, porque o objetivo das Casas é permitir que o cidadão francês, morador da periferia, possa ter acesso ao patrimônio nacional e à glória do espírito da humanidade:

Cela veut dire qu'il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité.³⁴⁹

Ao discursar em São Paulo, o Ministro declara que “todas as grandes civilizações conheceram uma tal imagem: *a humanidade só é grande quando caminha ao encontro de seus sonhos*”³⁵⁰.

Para fins de organização, segue quadro abaixo apresentando as Casas de Cultura criadas, bem como as datas de inauguração³⁵¹:

³⁴⁸ MALRAUX, *Présentation du budget des affaires culturelles* (1959), 1996:16.

³⁴⁹ MALRAUX, *Présentation du budget des affaires culturelles* (1959), 1996:16.

³⁵⁰ MALRAUX, Discurso proferido na Universidade de São Paulo (1959), 1998:46.

³⁵¹ Embora haja menção à criação de doze Casas de Cultura, optei por apresentar no quadro apenas as que eu havia confirmado as datas de inauguração. Desta forma, a Casa de Cultura de Saint-Etienne, cuja única referência se encontra em CHANUSSOT et TRAVI, sem data, não foi incluída dentre as demais.

Casa de Cultura do Havre ³⁵²	1961
Casa de Cultura de Caen	1964
Teatro do Leste Parisiense (TEP)	1964
Casa de Cultura de Bourges	1964
Casa de Cultura de Firminy	1965
Casa de Cultura de Rennes	1965
Casa de Cultura de Amiens	1966
Casa de Cultura de Thonon e do Chablais	1966
Casa de Cultura de Grenoble	1968
Casa de Cultura de Reims ³⁵³	1969
Casa de Cultura de Créteil ³⁵⁴	(projeto) 1961
Casa de Cultura de Strasbourg	(projeto) 1965
Casa de Cultura de Nevers e de Nièvre ³⁵⁵	1972

Cada Casa de Cultura era pensada e planejada cuidadosamente, com estudos sobre a região a ser contemplada, a população local, as necessidades relativas à cultura, a existência (ou não) de imóvel que pudesse abrigá-la e, claro, a receptividade e o interesse do governo municipal no projeto. O estudo do caso compreendia: avaliação do público-alvo a ser atingido, posição geográfica e condições econômicas da cidade. Quanto à localização, pode-se ver, por exemplo, que um dos argumentos utilizados para a criação da Casa de Cultura de Thonon e do Chablais foi que: “Por sua situação geográfica, próxima a Genebra e a Lausanne, bem como das fronteiras italianas, no meio do caminho entre os países do Norte e do Midi da França, a Casa de Cultura de Thonon é um centro de irradiação [cultural] internacional”³⁵⁶. Conforme o

³⁵² A Casa de Cultura do Havre foi mais tarde dividida em duas partes, a fim de se separar do teatro e do museu de belas artes de origem. O projeto do novo prédio teve início em 1972, sendo inaugurado apenas em 1982, e curiosamente é de autoria do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. Maiores informações no artigo *Le Havre: Maison de la Culture “Le Volcan”* (2004), da Revista Docomomo, disponível no endereço: <http://www2.archi.fr/DOCOMOMO-FR/fiche-havre-volcan.htm>

³⁵³ A Casa de Cultura de Reims foi inaugurada em outubro de 1969 por Edmond Michelet, Ministro de Estado, pois a partir de junho do mesmo ano Malraux se encontrava a maior parte do tempo em Verrières-le-Buisson, na casa de Louise de Vilmorin.

³⁵⁴ A Casa de Cultura de Créteil foi concebida desde 1961 por Malraux, mas seu projeto só foi levado adiante após sua saída, e sua inauguração ocorreu em 1977, sob o nome de *Maison des Arts et de la Culture de Créteil*.

³⁵⁵ A Casa de Cultura de Nevers e de Nièvre foi inaugurada por Malraux, mas somente em 1972, e teve todo seu projeto reformulado em 2000.

³⁵⁶ Dado retirado de documento do *Centre des Archives Nationales* – Site Fontainebleau, versement 20090131, art. 143. Tradução minha do original: «Par sa situation géographique, aux portes de Genève et de Lausanne, près des frontières de l’Italie, à mi-chemin entre les pays du Nord et le Midi de la France, la Maison de Culture du Thonon est un centre de rayonnement international».

mesmo documento, além das informações sobre a região, é possível ler a organização administrativa e orçamentária que o projeto de criação das Casas de Cultura põe em cena:

Uma Casa de Cultura é uma realização baseada na colaboração igualitária entre Estado e Cidade :

- Igualdade no financiamento da construção
- Igualdade no financiamento do funcionamento

Colaboração igualitária na gestão do estabelecimento.

Este é gerenciado por um Conselho Administrativo composto por membros de Direito representando o Estado, o Departamento e a Cidade, e em maioria de Membros eleitos.³⁵⁷

Deve-se acrescentar também que o Conselho de Administração elege um presidente e um diretor; este, por sua vez, forma um Conselho Cultural, formado por artistas e profissionais ligados à cultura, sempre da região, que participa do planejamento de atividades (exposições, eventos, teatro, cinema) da Casa em questão³⁵⁸. Assim, após o estudo de caso, a criação da Casa (com imóvel próprio ou reutilizado), e a formação dos Conselhos, o passo seguinte é estimular que os habitantes locais se tornem ‘sócios’ da instituição. Conforme documento intitulado “Por que se associar?”³⁵⁹, são enumeradas as seguintes razões:

- Tarifas promocionais para todos os eventos pagos oferecidos pela Casa;
- Recebimento do jornal da Casa de Cultura;
- Prioridade de acesso a todos os eventos gratuitos organizados pela Casa;
- Possibilidade de ir a eventos especiais: noites de gala, ensaios, festas;
- Possibilidade de utilização dos serviços e das seções da Maison, tais como: biblioteca, discoteca, tele-club, curso de arte dramática;
- Possibilidade de usar os espaços da Casa, com a autorização do Diretor.

A programação dos eventos era planejada, em geral, em trimestres, e divulgada tanto nos jornais da instituição e nos da imprensa local. Além disso, a Casa dispunha de um acompanhamento feito por membros do próprio Ministério, a fim de avaliar a quantidade e a qualidade dos eventos oferecidos, bem como a reação e o interesse do público. Aparentemente, tais ‘avaliadores’ eram enviados de maneira incógnita, de modo que não chamassem atenção dentro da Casa, o que demonstra o interesse do governo em realmente acompanhar e ter uma

³⁵⁷ Dado retirado de documento *Centre des Archives Nationales* – Site Fontainebleau, versement 20090131, art. 143. Tradução minha do original: «Une Maison de la Culture est une réalisation basée sur la collaboration à égalité Etat-Ville: -Egalité dans le financement de la construction/-Egalité dans le financement du fonctionnement/Collaboration également dans la gestion de l'établissement./Celui-ci est géré par un Conseil d'Administration composé de membres de Droit représentant l'Etat, le Département et la Ville, et en majorité des Membres élus».

³⁵⁸ Dado retirado de documento do *Centre des Archives Nationales* – Site Fontainebleau, versement 20090131, art. 143.

³⁵⁹ Dado retirado de documento do *Centre des Archives Nationales* – Site Fontainebleau, versement 20090131, art. 143.

visão imparcial do funcionamento da instituição. Abaixo, um exemplo desse tipo de relatório, cuja reprodução de trechos mostra o caráter imparcial e autêntico das informações fornecidas ao Ministro. Datado de 11 de dezembro de 1968, se refere à Casa de Cultura de Amiens e é assinado por Philippe Sauzay:

Note à l'intention de Monsieur le Ministre

Compléments aux impressions (...) sur la Maison de la Culture d'Amiens

J'ai assisté seulement à la représentation du ballet-théâtre contemporain :

1) Le spectacle lui-même :

a) Son passif : chorégraphie d'une médiocrité alarmante (...).

b) Son actif : spectacle très soigné – décors, costumes, notamment – très bons solistes très mal employés.

c) Certes, il y a avait de très nombreux parisiens dans le public, mais c'est réconfortant de penser qu'à Amiens il peut exister pour la 4^{ème} soirée consécutive une salle pleine venue voir un spectacle de ballets.

2) L'atmosphère :

a) Dans la salle, effet déplorabile de cinq ou six rangs de fauteils en plein milieu, réservées pour la presse et les officiels. (...)

b) A la cafétéria, impossible au premier entr'acte d'avoir des sandwiches au bar, malgré l'existence de visibles plateaux de salade et d'œufs mimosas, réservés, disait-on, aux 'officiels', après le spectacle.

(...)

En conclusion, ce n'est pas une soirée perdue, mais il y a fort à faire ou à refaire.³⁶⁰

Percebe-se, portanto, que a intenção de Malraux era justamente ter impressões colhidas imparcialmente sobre o desenrolar das atividades das Casas, de modo a avaliar, ou a reavaliar, a partir desses relatórios, o que estava funcionando de acordo com a sua concepção de uma Casa de Cultura. Tal fato parece indicar que Malraux tinha pleno interesse em ter no estabelecimento das Casas não apenas um estandarte de seu governo, mas uma ação de grande valia e permanência, comprometida com seu pensamento sobre a difusão e a democratização da arte e da cultura. De acordo com a programação de 1967 da Casa de Thonon, pode-se verificar a abrangência de ação da Casa de Cultura, que funcionava como um verdadeiro pólo cultural, agregador de manifestações e de interessados no tema. Os eventos eram distribuídos em áreas diversas: cinema, música, arte, dança, espetáculos infantis, poesia e teatro, com conferências sobre temas ligados à arte, como '*Saint François de Sales et la Langue Française*' e '*Les deux Prévert*'³⁶¹.

³⁶⁰ Dado retirado de documento do *Centre des Archives Nationales* – Site Fontainebleau, versement 20090131, art. 80.

³⁶¹ Dado retirado do dossiê sobre o projeto da Maison de la Cultura de Thonon Centre des Archives Nationales – Site Fontainebleau, versement 20090131, art. 143

Eram também realizados controles estatísticos dos eventos, detalhando a composição do público presente, a partir da porcentagem indicativa de sócios e não-sócios³⁶². Cada Casa contava, igualmente, com um controle da evolução do número de sócios obtidos desde o ano de sua criação. Abaixo, um exemplo desse controle ³⁶³, relativo à Casa de Thonon:

1966	Junho	5025
	Julho	5025
	Agosto	6084
	setembro/outubro	-----
	novembro	7285
	Dezembro	7420
1967	Janeiro	7820
	Fevereiro	7820
	Março	7820

O documento mostra que, desde sua criação em junho de 1966, a Casa de Thonon teve número ascendente de sócios, com exceção do primeiro trimestre de 1967, cujo número permaneceu o mesmo, ainda que superior em média 50% ao número inicial de sócios. Isso, e se considerarmos que Thonon é uma cidade que conta com 18.500 habitantes³⁶⁴, é possível ver que, em seu primeiro ano de funcionamento, a Casa de Thonon atraiu o interesse comprometido de quase metade da população local, o que é um número bastante expressivo – sem contar o público não-associado que comparecia aos eventos e a população flutuante da cidade durante as férias de verão.

Ainda que na teoria as Casas tenham tido ampla repercussão e consistissem num projeto consistente e original, na prática administrativa de um ministério de orçamento reduzido elas passaram por diversas dificuldades e foram alvos de muitas críticas – como, aliás, a maior parte das ideias concebidas e postas em prática por Malraux.

Les cathédrales, como as chamava Malraux, continham em si a premissa de serem a ligação entre o público e as obras de arte. Constituíram, através de sua estrutura administrativa, um momento emblemático do desenvolvimento de uma colaboração possível entre Estado,

³⁶² Dado retirado do dossiê sobre o projeto da Maison de la Cultura de Thonon Centre des Archives Nationales – Site Fontainebleau, versement 20090131, art. 143

³⁶³ Dado retirado do dossiê sobre o projeto da Maison de la Cultura de Thonon Centre des Archives Nationales – Site Fontainebleau, versement 20090131, art. 143

³⁶⁴ Dado retirado do dossiê sobre o projeto da Maison de la Cultura de Thonon, Centre des Archives Nationales – Site Fontainebleau, versement 20090131, art. 143.

município, coletividades locais e artistas. Isto porque, como já citado, de acordo com o planejamento original, o governo garantia 50% dos custos de construção e de funcionamento, o imóvel era municipal, e a instituição era gerida por uma associação formada por membros da coletividade local e do governo, em quantidade igual, como um pequeno parlamento cultural local. A concepção das Casas foi recebida com otimismo, mas a realidade viu-se afetada por restrições orçamentárias e confrontos entre governo e municipalidades. E, mesmo atualmente, as informações sobre a criação e a permanência das Casas de Cultura são desencontradas, com menções dispersas de determinados autores (Chanussot e Travi fazem menção à criação de doze Casas, sem, no entanto, especificar detalhes) e, mesmo no site do Ministério da Cultura há referências vagas às doze Casas, mas igualmente sem fornecer maiores informações. Pode-se imaginar que a dificuldade em reunir informações exatas e objetivas sobre as Casas de Cultura se deva ao fato de que seu projeto foi cercado de reviravoltas: como aberturas, reaberturas, fechamentos, dentre outros problemas. Algumas foram concebidas ainda durante sob o governo malruçiano, mas tiveram suas atividades iniciadas oficialmente após sua saída. Outras, como a do Havre, foram reformuladas, se transformando em uma instituição anscidaà luz do pensamento de Malraux, mas se tornando na atualidade um centro cultural aliado a seu novo tempo. Por outro lado, outros projetos acabaram por não ir adiante, como as Casas de Cultura de Créteil – que foi inaugurada somente em 1977, com modificações – e de Strasbourg. A Casa de Cultura de Strasbourg se tornou um projeto tão ambicioso que não conseguiu sair do papel. Em ofício interno de 1965 e intitulado *Le Corbusier et Strasbourg*, Émile Biasini defende a proposta de criação da Casa de Cultura de Strasbourg, sobretudo por se tratar do último estudo realizado por Le Corbusier antes de morrer e, por isso, adquiria valor de patrimônio cultural nacional:

L'étude fut confiée à Le Corbusier, qui venait de la terminer lorsqu'il mourût, de sorte qu'il s'agit là désormais de son dernier message architectural. Il prend dès lors indépendamment de sa valeur propre, un caractère exceptionnel justiciable d'un intérêt particulier situé au niveau du Gouvernement.³⁶⁵

Biasini reconhece, porém, que os valores alcançados pela estimativa de seus custos (40 milhões de francos) dificultam sua execução: “Le projet em effet a pris une dimension financière telle qu'il n'entre pas dans les limites contributives de la ville de Strasbourg et de la

³⁶⁵ Dado retirado de documento do Centre des Archives Nationales, site Fontainebleau, cote 20090131 art. 143.

Direction de l'Action Culturelle”³⁶⁶; o que explica o fato de a proposta nunca haver se concretizado.

O resultado é que, quando Malraux deixa a rua de Valois – sede do Ministério - em junho de 1969, somente nove das vinte Casas previstas inicialmente haviam sido construídas, a saber: Le Havre, Caen, o Teatro do Leste Parisiense (*Le Théâtre de l'Est Parisien*), Bourges, Rennes, Amiens, Thonon-les-Bains, Firminy e Grenoble. Dessas, Thonon, por exemplo, a despeito do interesse e do compromisso da comunidade, teve suas portas fechadas em 1968. A razão, em princípio, foi a impossibilidade de o governo municipal arcar com as despesas referentes à sua parte, já que os custos eram divididos em partes iguais entre a esfera federal e a municipal. O imbróglio levantou polêmica discussão na época, mobilizando a mídia local. De um lado, a municipalidade, e a decisão de pôr fim à Casa sob a alegação de que não tinha como honrar suas despesas; e, ainda, afirmando que reutilizaria os equipamentos e as instalações para estabelecer um novo centro cultural, a ser administrado somente pelo governo municipal. De outro, o Ministério, precisando que a criação da Casa de Thonon respondeu à demanda feita pela própria cidade, e que estaria disposto a aumentar sua parte de subvenção, caso isto lhe tivesse sido solicitado. O fato é que, segundo o que o relatório de Antoine Bernard direcionado a Malraux deixa entrever, a Casa de Thonon já apresentava problemas em relação à qualidade dos eventos e ao interior dos espaços. Sem ficar clara a responsabilidade de cada parte no que se refere à desistência de uma ação desse porte, o que ganha ênfase é justamente a dificuldade em levar à esfera administrativa o princípio cultural de democratização. A complexa tarefa de neutralizar conflitos políticos e econômicos de gestões diferentes, somada ao próprio desgaste sofrido por Malraux no pós-68 – Thonon encerra suas atividades em fins do ano em questão -, são razões que devem ser consideradas com atenção ao avaliar o êxito ou o fracasso do projeto malruciano. O confronto entre as palavras e as ações do governo de Malraux mostra que o projeto das Casas de Cultura foi, desde o início, concebido de maneira séria e cuidadosa por Malraux e sua equipe. O que se pretende demonstrar aqui, e a partir dos dados apresentados, é que a *chef-d'oeuvre* da gestão de Malraux não resultou de ideias belas, mas dispersas e utópicas; seu pensamento sobre a democratização da cultura foi aliado a uma firme ação, cujo início e progresso foram meticulosamente acompanhados e estudados.

Dessa forma, conforme Poirrier ressalta, apesar dos problemas e de não ter conseguido triunfar na difícil missão de democratizar a cultura, levando obras de arte a um público menos

³⁶⁶ Dado retirado de documento do Centre des Archives Nationales, site Fontainebleau, cote 20090131 art. 143.

familiarizado à arte, as Casas deixaram sua marca e seu exemplo, que contribuem para o debate das políticas públicas culturais:

Equipamentos que permitiam pôr em prática a filosofia estética de Malraux, a serviço de uma concepção jacobina do serviço público, as casas de cultura deixam pouco espaço à legitimidade dos prefeitos, em matéria de política cultural. Mas, por seu caráter exemplar, bem como pelos debates que foram suscitados, as casas de cultura tiveram um papel que não deve ser desconsiderado no que se refere à tomada de consciência das questões culturais pelas cidades.³⁶⁷

A intenção aqui, ao buscar retratar, ainda que de forma fragmentada, a implantação e o funcionamento das Casas de Cultura, apoiando-nos em documentos em sua maior parte administrativos e burocráticos, é tão somente mostrar por vias objetivas que as Casas de Cultura nunca foram um projeto utópico ou sem consistência. Como empreendimento modelo da gestão malruciana, elas foram concebidas à luz de noções como arte, museu imaginário, metamorfose, e fundamentadas em valores defendidos por Malraux, como democracia, difusão, descentralização e liberdade, como se pode ver em seu discurso de homenagem à Grécia, em 1959: “Le problème politique majeur de notre temps, c'est de concilier la justice sociale et la liberté; le problème culturel majeur, de rendre accessibles les plus grandes œuvres au plus grand nombre d'hommes”³⁶⁸. A ideia de democracia e justiça social está no cerne da formação das Casas de Cultura. Para Malraux, a criação dessas instituições se mostra como uma ferramenta para fazer frente à mercantilização e à hegemonia cultural pois, ao permitir o acesso do maior número possível de pessoas às grandes obras da humanidade, as Casas de Cultura põem em prática os princípios de democratização do saber, além de possibilitar a cada indivíduo o desenvolvimento de uma consciência crítica. Interessante notar que, no discurso pronunciado em Nova York, em 1962, ele parece criticar indiretamente a nação americana, que já então se mostrava um grande império cultural, econômico e político. Nesse sentido, ao fazer menção ao objetivo maior de seu governo (*rendre accessibles les plus grandes œuvres au plus grand nombre d'hommes*), Malraux explicita um confronto entre democracia e hegemonia, liberdade e indústria cultural:

(...) une civilisation qui ne veut pas imposer [ses] rêves à tous, doit donner sa chance à chacun. Donc, mettre le plus grand nombre d'œuvres capitales au service du plus grand nombre d'hommes. La culture est le plus puissant protecteur du monde libre contre les

³⁶⁷ POIRRIER, 2000:102. Tradução minha do original « Equipements permettant la mise en oeuvre de la philosophie esthétique de Malraux, au service d'une conception jacobine du service public, les maisons de la culture laissent peu de place à la légitimité des maires en matière de politique culturelle. Mais par leur caractère d'exemplarité, et les débats qu'elles ont suscités, les maisons de la culture ont joué un rôle non négligeable dans la prise de conscience des questions culturelles par les villes».

³⁶⁸ MALRAUX, *Hommage à la Grèce* (1959), 1996:257.

démons de ses rêves; son plus puissant allié pour mener l'humanité à un rêve digne de l'homme - parce qu'elle est l'héritage de la noblesse du monde.³⁶⁹

Liberdade aí pode ser compreendida como liberdade de escolha, liberdade de espírito. Para Malraux, que acreditava que a experiência estética só poderia nascer do contato direto com a arte, e não através de seu ensino, as Casas de Cultura representavam grandes espaços cuja função era transformar a arte numa vivência, numa experiência, mais do que ser apenas uma contemplação ou objeto de um ensino. O ensino da arte, repetia ele, cabe à Universidade, não à Casa de Cultura; a esta cabe ensinar a amar a arte, conforme declara no discurso de abertura Casa de Amiens: “L'Université est ici pour enseigner. Nous sommes ici pour enseigner à aimer»³⁷⁰.

A oposição da concepção da Casa de Cultura à universidade deixa evidente a demarcação de limites quanto às funções de uma e de outra, mostrando também uma já conhecida desconfiança de Malraux em relação às instituições de ensino. Para ele, enquanto a universidade tem como missão transmitir conhecimentos, as Casas devem transmitir emoções, através da arte:

Les Maisons de la culture n'apportent pas des connaissances, elles apportent des émotions, des œuvres d'art rendues vivantes au peuple qui est en face de ces œuvres d'art. L'Université doit enseigner ce qu'elle sait; les Maisons de la culture doivent faire aimer ce qu'elles aiment.³⁷¹

O ensino, para o escritor, poderia ensinar a admirar grandes autores de peças teatrais, como Corneille e Hugo; mas somente ao encenar os espetáculos se torna possível amá-los verdadeiramente: “L'enseignement peut faire qu'on admire Corneille ou Victor Hugo. Mais c'est le fait qu'on les joue qui conduit à les aimer. La culture est ce qui n'est pas présent dans la vie, ce qui devrait appartenir à la mort»³⁷². Essa visão de cultura como algo que não é sinônimo de educação nem de refinamento é frequente nas esplanções de Malraux e demonstra a ideia de uma cultura que é afeita à democracia, e não comprometida com determinadas classes sociais. Para Malraux, que chega a afirmar que um homem dotado de conhecimentos pode parecer apenas uma caricatura de um homem cultivado, a verdadeira

³⁶⁹ MALRAUX, *Allocution prononcée à New York* (1962), 1996:294.

³⁷⁰ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens* (1966), 1996:326.

³⁷¹ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), 1996:337.

³⁷² MALRAUX, *Présentation du budget des affaires culturelles* (1959), 1996:17.

cultura não se dá apenas a partir do acesso à arte, mas de uma experiência em que as obras sejam vistas mais do que como meros documentos:

Civilisé s'oppose à grossier: cultivé s'oppose d'abord à ignorant. Et pourtant l'homme de connaissance a semblé souvent une caricature de l'homme cultivé. Sans doute celui-ci est-il un homme de livres, d'oeuvres d'art - un homme lié à des témoignages particuliers du passé. Mais peu importerait qu'il fût l'homme qui connaît ces témoignages, s'il n'était d'abord l'homme qui les *aime*. La vraie culture commence lorsque les oeuvres ne sont plus des documents: lorsque Shakespeare est *présent*. De quelle présence? ³⁷³

Respondendo à indagação de Malraux, para quem a verdadeira cultura começa quando as obras não são mais documentos, mas quando se há a presença do humano por detrás da arte. De certa forma, a questão de Malraux parece ser respondida por Benjamin, quando este afirma em *Passagens* que “escrever a história significa dar às datas a sua fisionomia”³⁷⁴. Assim, a presença de Shakespeare postulada por Malraux no fragmento citado significa justamente dar fisionomia à sua arte, à sua literatura; significa se envolver com a obra de maneira passional, e não impessoal, considerando-a em sua dimensão de ferramenta de um saber, de um conhecimento, de um dizer que, por si só, nos vincula à mensagem, não por seu caráter informativo (documental), mas sobretudo pelos sentimentos que a arte pode despertar no ser humano.

O projeto da Casa de Cultura tinha como missão ser um espaço de convívio, de sociabilidade e, principalmente, daquilo a que George Yúdice se refere como «identificar a diferença cultural com o pertencimento»³⁷⁵. Ao propor a difusão das noções de pertencimento e de apropriação do patrimônio cultural através do acesso à arte e à cultura, pretendia-se dar novos significados à relação entre homem da cidade e homem do interior. Na verdade, essa espécie de cisão entre cidade e interior, com a concentração das oportunidades e serviços culturais na primeira, remete à fragmentação da coletividade, e era essa desigualdade que Malraux procurava corrigir ou, ao menos, suavizar. Lembrando de certa forma a expressão ‘cidade partida’ cunhada por Zuenir Ventura ao se referir à desigualdade social no Rio de Janeiro – e, naturalmente, mantidas as peculiaridades e as diferenças de cada caso e país – a ideia era amenizar a distância entre a comunidade do interior e a cultura universal; que, por sua vez, criaria uma ponte³⁷⁶ igualmente entre cidade e província. Essa noção de um centro cultural

³⁷³ MALRAUX, *Allocution prononcée à New York* (1962), 1996:288.

³⁷⁴ BENJAMIN, 2009:518.

³⁷⁵ YÚDICE, 2006:188.

³⁷⁶ A metáfora da ponte é utilizada pelo coordenador do movimento Viva Rio, Rubem César Fernandes, e lembrada por George Yúdice (2006:195).

que busca integrar partes fragmentadas, reconectando-as e afirmando o pertencimento se mostra clara no discurso de Malraux na inauguração da Casa de Cultura de Amiens, em 1966:

Maintenant, Mesdames et Messieurs, c'est à cela que je fais appel; il n'y a pas, il n'y aura pas de Maisons de la culture sur la base de l'État ni d'ailleurs de la municipalité; la Maison de la culture, c'est vous. Il s'agit de savoir si vous voulez le faire ou si vous ne le voulez pas. Et, si vous le voulez, je vous dis que vous tentez une des plus belles choses qu'on ait tentées en France, parce que alors, avant dix ans, ce mot hideux de province aura cessé d'exister en France.³⁷⁷

Ao operar como rede de articulação cultural, interligando simultaneamente diversas esferas, como a social, relacionada à população participante, e a política, relativa à municipalidade e ao governo federal, as Casas de Cultura propunham uma cultura inclusiva, direcionada à disseminação da cultura, à promoção da cidadania cultural e à produção de um conhecimento do passado voltado para o futuro, como enfatiza Malraux: “(...) parce que nous ne travaillons pas pour le passé, mais nous travaillons pour l'avenir”³⁷⁸. Nesse sentido, o projeto malrucciano, carro chefe de sua gestão, se mostra como um embrião simbólico de outras iniciativas distantes, como o Viva Rio e o AfroReggae, no Rio de Janeiro contemporâneo, que possuem a difícil missão de minimizar a desigualdade social através de uma política baseada em inclusão cultural. Ao intermediar cidadania e valores culturais, as Casas de Cultura apresentavam o papel de desarticulador de fronteiras, entre erudito e popular, centro e periferia. Mas, como ressalta Mário Chagas, essa ação de cidadania cultural só se mostra frutífera quando há integração entre a instituição proposta e o grupo social ao qual se destina:

Por este caminho delinea-se para o museu/centro cultural um papel de desarticulador das fronteiras entre o popular, o erudito e o folclórico – fronteiras já demasiado tênues. Por outro lado, o museu tem também um papel de articulador da periferia, uma vez que a dimensão cultural não está aprisionada no centro.

Resta dizer que qualquer que seja a concepção de centro cultural ela significará sempre um determinado recorte da realidade e não a realidade inteira. A abordagem museológica não pode dar conta da totalidade das coisas. A ideia de um museu/centro cultural integral ou total não passa de uma balela; o mais correto seria falar em museu ou centro cultural integrado.³⁷⁹

³⁷⁷ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens* (1966), 1996:330.

³⁷⁸ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens* (1966), 1996:328.

³⁷⁹ CHAGAS, *Museália*. 1996:76.

É por isso que Malraux lembra que “Une Maison de la Culture se définit par l'audience qui la constitue»³⁸⁰. Além disso, Malraux acreditava que cabia ao Estado fornecer os meios para que a sociedade tivesse acesso à cultura, ação que não devia ser confundida com a imposição de valores culturais, como fica claro neste discurso em Dakar: “Mais vous pouvez aussi exiger la liberté parce que alors il s'agit de ce que l'État doit apporter, et non plus de ce qu'il peut imposer”³⁸¹. Não por acaso, Malraux se referia às Casas de Cultura como catedrais, o que revelava a concepção de um espaço importante em si por sua beleza e sua força simbólica, como observa Philippe Urfalino. Nesse sentido, percebe-se também, na associação entre Casas de Cultura e catedrais, uma evocação à importância da religião e dos templos sagrados na mediação entre o homem e o mundo, configurando uma relação na qual os valores religiosos haviam sido substituídos por valores humanistas:

Mais le problème que notre civilisation nous pose n'est pas du tout celui de l'amusement, c'est que jusqu'alors, la signification de la vie était donnée par les grandes religions, et plus tard, par l'espoir que la science remplacerait les grandes religions, alors qu'aujourd'hui il n'y a plus de signification de l'homme et il n'y a plus de signification du monde, et si le mot culture a un sens, il est ce qui répond au visage qu'a dans la glace un être humain quand il y regarde ce qui sera son visage de mort. La culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur la terre.³⁸²

Assim, ao privilegiar a arte como substituta da religião, isto é, como uma dimensão passível de fornecer sentido à existência humana, o projeto malruciano de democratização do saber e da emoção explorava “a força de evocação da figura da catedral”³⁸³, fornecendo às Casas um sentido de coletividade e de mediação entre o indivíduo e seus próprios questionamentos.

2.7. Museus reais e imaginários: a metamorfose da arte

A problemática sobre o significado dos museus na sociedade é central na obra de Malraux, tanto em seus textos críticos quanto em seus discursos. O tema encerra a essência de seu pensamento sobre arte e cultura, a partir do qual foram desenvolvidos dois conceitos fundamentais para a relevância de sua obra: museu imaginário e metamorfose.

³⁸⁰ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens* (1966), 1996:327.

³⁸¹ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), 1996:337.

³⁸² MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens* (1966), 1996:322.

³⁸³ URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*. 2004:188.

Porém, primeiramente é preciso diferenciar as noções que se referem ao museu real e ao museu imaginário. Ambos se apresentam como espaços de diálogo entre espectador e obra de arte, mas cada um detém especificidades e, ainda que mantenham uma relação estreita e interdependente, podem ser definidos, de acordo com o pensamento malruciano, de formas diversas. Para Malraux, os dois se definem de formas diversas, mas complementares, conforme observa em seu texto *Le Musée Imaginaire*: “(...) le musée était une affirmation, le Musée Imaginaire est une interrogation”³⁸⁴. Em *Le musée imaginaire*, André Malraux problematiza a função dos museus, na medida em que estes colocaram em cena uma nova relação entre o espectador e a obra de arte. Dessa forma, percebe-se a importância da interação entre museu, cultura e sociedade no que diz respeito a uma reflexão sobre a história da arte ao longo dos tempos, assim como sua influência no indivíduo. Malraux põe em cena a relação entre o museu como espaço institucional e o museu imaginário, tema que permite um diálogo entre diversas esferas do pensamento crítico sobre arte e função social. O museu como espaço de produção de sentidos e de imagens que dialogam com o espectador, interrogando e confrontando o olhar. A questão é saber em que medida essas imagens críticas estão presentes, igualmente, no museu imaginário proposto por Malraux; em que medida se dá o diálogo entre esse imaginário e o indivíduo.

Segundo o escritor, o museu tem importante papel na intermediação entre a obra e o observador, pois permite que haja uma distância necessária para a contemplação e a apreciação do objeto. Em sua reflexão, o museu se apresenta como espaço de percepção de sentidos, provocador de novos olhares, novas leituras, novos gostos, como afirma em *Le Musée Imaginaire*: “Le rôle des musées dans notre relation avec les oeuvres d’art est si grand, que nous avons peine à penser qu’il n’en existe pas, qu’il n’en exista jamais (...). [Nous] oublions qu’ils [les musées] ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l’oeuvre d’art»³⁸⁵. E é a partir da invenção do museu que a história da arte é posta em questão, pois o museu tradicional leva a um rearranjo das obras de arte e da própria história, na medida em que chegarão ao conhecimento dos homens somente as obras “sobreviventes”, bem como as selecionadas, para compor uma coleção, uma exposição, um acervo.

Para Mário Chagas, ao refletir sobre o que ele chama de “dilatação” dos domínios do campo museal, o conceito de museu imaginário vem, de certa forma, preencher as lacunas não

³⁸⁴ MALRAUX, *Le musée imaginaire*, 2006:176 (1947/1951)

³⁸⁵ MALRAUX, *Le musée imaginaire* (Les voix du silence). 1951:11.

abarcadas pelo museu tradicional; ou, antes, reconhecer a impossibilidade de completude das noções existentes:

Nesse quadro de reorganização, reconceituação e dilatação de limites, pode ser entendido o conceito de museu imaginário, desenvolvido por André Malraux (...). Esse conceito tem como ponto de partida a evidência da não completude dos “verdadeiros museus” e o reconhecimento de que a ampliação das possibilidades técnicas de reprodução das obras de arte alterou a relação dos sujeitos sociais com essas mesmas obras.³⁸⁶

Posteriormente, Malraux acrescentara o termo “reprodutíveis” para designar a possibilidade de uma re-existência – e, nesse sentido, quase uma resistência também, contra o tempo – de obras de arte permitida pelos meios de reprodução técnica, tema que será tratado logo adiante. Para Malraux, a noção de museu se entrelaça a duas outras ideias: a de confronto e a de beleza. O museu, na concepção malruciana, permite resgatar as obras de arte ali reunidas de seu lugar e de sua função originais, descontextualizando-as e metamorfoseando-as em quadros, pinturas, retratos. Essa descontextualização, que Malraux chama de *délivrance*, afasta a arte do mundo profano e a aproxima de outras obras. É nesse momento que, em *Le Musée Imaginaire*, Malraux propõe o museu como um espaço de encontro e de confronto entre obras de arte de épocas, estilos e artistas diversos; para ele, o museu “est une confrontation de métamorphoses”³⁸⁷. Malraux evoca Benjamin ao comentar que o museu retira dos objetos seu valor de culto e o transforma em valor de exposição, levando-a à metamorfose do objeto que passa então a ser parte de um acervo museal. Para o teórico alemão, o valor de culto se opõe ao valor de exposição na medida em que o primeiro demanda a não exponibilidade do objeto, e o segundo surge justamente a partir de sua exponibilidade. Assim, um valor exclui o outro: “O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte (...). À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”³⁸⁸. De acordo com Jean-Pierre Zarader, a reflexão de Malraux defende a ideia de que o museu funda uma consciência no indivíduo sobre a arte e, dessa forma, permite o que ele chama de “intelectualização da arte”³⁸⁹. O processo de intelectualização da arte evidencia também que, através da pluralidade estética exposta no museu, o que está constantemente em jogo é a relação entre a obra e a história da arte. Os objetos do museu são objetos evocadores da história e, nesse sentido, têm papel essencial na mediação entre o indivíduo e sua própria herança histórica e cultural. Em sua reflexão, Malraux observa que a relação do homem com a arte tem se tornado cada vez

³⁸⁶ CHAGAS, 2009:48.

³⁸⁷ MALRAUX, 2006:12.

³⁸⁸ BENJAMIN, 1996 :173.

³⁸⁹ ZARADER, 2004:45.

mais um processo de intelectualização. Ao aproximar expressões plurais, o espaço museal leva o observador a interrogar as imagens expostas: “Notre relation avec l’art, depuis plus d’un siècle, n’a cessé de s’intellectualiser. Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu’il rassemble, une interrogation sur ce qui les rassemble”³⁹⁰. É graças ao que Malraux chama de intelectualização da arte é de que os museus apenas recentemente chegaram à Ásia, sob a influência dos europeus. Isto se deve, afirma ele, porque para o Oriente, sobretudo para o Extremo-Oriente, contemplação artística e museu eram termos inconciliáveis. A princípio, a ideia é que o confronto entre as obras de arte exposto pelo museu é uma operação intelectual e se opõe ao abandono da contemplação asiática. Além disso, as obras de arte eram uma forma de comunhão com o mundo, mais por seu valor religioso do que por seu valor estético, o que acaba levando a outra problemática, já que objetos de valor de culto podem ser possuídos, ao contrário dos objetos museais.

Assim, o museu propõe um recorte da história da arte da civilização; mas esse recorte ainda é fundamental para conectar o presente à memória da nação, pois é a partir dessa evocação que são criados os vínculos entre os indivíduos, através da comunhão e da fraternidade. Nesse sentido, embora o que seja destacado por Malraux seja a função estética da arte, o museu possibilita ao visitante o acesso ao repertório cultural relativo a uma nação, a uma cultura. Chagas faz uso do termo « imaginação museal », definindo-o como « a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas »³⁹¹, ideia que vai ao encontro também da noção de partilha do sensível, desenvolvida por Rancière e citada anteriormente.

Assim, é a partir desse confronto que a dimensão da herança cultural e da tensão entre passado e futuro é colocada ao observador, permitindo a este compreender a arte e a cultura como ferramentas para refletir sobre a definição de seu lugar, como ser humano, no mundo e na sociedade. Ao possibilitar que a arte não tenha nenhuma outra função além de ser arte, ainda que existam lacunas deixadas pelas obras de arte ausentes nesse recorte proposto pelo museu, Malraux defende a ideia de que a grandeza do espaço reside justamente na dicotomia entre presença e ausência, pois esta acaba por evocar todas as obras de arte. Em *Le Musée Imaginaire*, ele afirma: «Là où l’oeuvre d’art n’a plus d’autre fonction que d’être oeuvre d’art, à une époque où l’exploration artistique du monde se poursuit, la réunion de tant de chefs-

³⁹⁰ MALRAUX, 2006:13.

³⁹¹ CHAGAS, 2009:58.

d'œuvre, d'où tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit *tous* les chefs-d'œuvre »³⁹².

Interessante observar que essa relação entre vazio e pleno colocada pelo museu remete profundamente à própria arte oriental, cuja estrutura pictural, em acordo com pressupostos filosóficos, apresenta alternância de planos entre imagem e vazio, a fim de ilustrar o próprio movimento da vida humana, repleto de altos e baixos. A reflexão de Malraux parece mostrar, dessa forma, uma certa influência da cultura oriental, mostrando a relação que pode existir entre pintura e filosofia. Para Malraux, o museu permite justamente que as imagens evocadoras da memória estejam ainda presentes na atualidade, tocando e transformando a história. Para Malraux, trabalhar com o passado é se direcionar para o futuro. A ideia de evocar o passado para estruturar um futuro possível é constante na reflexão de Malraux e surge de diversas formas, como se pode apreender em seu discurso sobre projeto de lei complementar à legislação sobre patrimônio histórico, de 1962:

On pourrait dire: pourquoi tenir tant au passé? Il est instructif de remarquer que personne ne l'ait dit ici, comme personne ne l'avait dit au Sénat. Car nous savons mal pourquoi nous tenons à notre passé, mais nous savons bien que nous y tenons et que toutes les nations tiennent aujourd'hui au leur, non pas lorsqu'elles y sont encore enrobées - elles aspirent alors à le détruire - mais lorsqu'elles se réclament passionnément de l'avenir.³⁹³

Ou, ainda, quando Malraux discorre sobre a importância de conservar o patrimônio humano, observando que essa tarefa se insere em dois movimentos: o de difusão de conhecimentos e o de confronto, conforme se pode apreender no discurso *Sur l'héritage culturel*:

Maintenir l'héritage humain est une de nos tâches les plus hautes, et il est clair qu'un tel projet n'y saurait suffire. Mais il est à la fois dans le sens d'une diffusion des connaissances et d'une confrontation. Il est donc le sens de notre activité. Car ce que l'Occident appelle culture, c'est avant tout, depuis près de cinq cent ans, la possibilité de confrontation.³⁹⁴

Eis então o museu como representante desse espaço de confrontos. Ao apresentar a problemática entre museu e história, cuja mediação se constrói através do objeto museal, Malraux coloca também a importância do museu ao ilustrar a passagem histórica da coleção privada ao museu público. Se antes a posse de obras de arte era algo que dizia respeito essencialmente a colecionadores particulares, o que significa que as obras de arte não

³⁹² MALRAUX, 2006:13. Grifo do autor.

³⁹³ MALRAUX, André. *Présentation du projet de loi complétant la législation sur la protection du patrimoine historique et esthétique de la France et tendant à faciliter la restauration* (1962). 1994:54.

³⁹⁴ MALRAUX, André. Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936). 1996:140.

atingiam o olhar do grande público, o surgimento de instituições destinadas a guardar um acervo veio transformar esse quadro. Os museus passam então a ilustrar essa passagem do privado ao público, introduzindo a relação com o espectador em uma dimensão muito mais ampla. E, ao fazer isso, a instituição museal confere à dicotomia entre obra de arte e observador, que surge com o museu moderno, uma dimensão sociológica, e não somente estética, como colocado no discurso de Malraux em defesa do orçamento ministerial, em 1961:

L'art ne sera bientôt plus un problème de luxe. Ce n'est même plus un problème politique. Il ne s'agit plus de faire que ceux qui sont les plus pauvres puissent aussi connaître l'art. L'art est en train de devenir un immense problème sociologique. Le fait mystérieux, c'est que très simplement, il y a cent ans, même pour un très grand artiste, un objet d'art, un tableau riche, c'était quelque chose qu'on possédait. Si on n'était pas assez riche, on allait au Louvre, mais c'était bien dommage car, c'était la collectivité alors qui possédait et c'était tout de même un peu une tare. Mais, à l'heure actuelle, c'est absolument fini. En définitive, la moitié des gens qui aiment la peinture possèdent extrêmement peu de tableaux. Ils vont dans les musées ou, tout bonnement, ils vont voir les vitrines des marchands de tableaux. La possession est donc en train de devenir viagère. Considérez les collections américaines. Il n'y en avait pas une, l'année dernière, qui, après deux générations, n'ait pas été remise à un musée. C'est dire que, à l'heure actuelle, la notion de possession de l'objet d'art est en train de disparaître.³⁹⁵

Dessa forma, para Malraux a noção de posse de obras de arte está em vias de desaparecimento. Tal ponto de vista hoje se mostra questionável, ao se considerar que, paralelamente ao desenvolvimento de museus e exposições, há uma retomada do movimento de aquisição de obras de arte, seja através de leilões específicos, seja através da aquisição de criações de artistas contemporâneos, cujas obras despertam interesse e se mostram mais acessíveis. Ainda assim, não se percebe, no mercado atual, um decréscimo do número de coleções privadas, embora possa-se observar o desenvolvimento de uma situação peculiar: colecionadores privados que buscam instituições museais com o objetivo de nelas guardarem seu acervo, visto que tais lugares oferecem melhores condições de preservação e de conservação. Há, também, os museus que têm início a partir de uma coleção privada, seja através de uma doação, seja através do acervo que, em termos estritos, é o ponto de partida para a criação de uma instituição destinada a guardá-lo e a promovê-lo. Além disso, os museus destinados à criação contemporânea (arte e moda, por exemplo) são constantemente providos por colecionadores e criadores da atualidade que optam por fazer doações de suas próprias peças. Assim, forma-se um conjunto interessante em que as esferas do privado e do

³⁹⁵ MALRAUX, *Présentation du budget des affaires culturelles* (1961), 1996:45.

público se entrelaçam, sem que, no entanto, haja verdadeiro enfraquecimento de um ou de outro setor.

No momento em que Malraux formulou sua reflexão, há 50 anos, sua intenção era enfatizar a importância da transmissão e da preservação de instrumentos e de ações que permitissem à humanidade se conectar ao próprio passado. O museu representa, com sua pluralidade estética e histórica, um grande lugar de memória, evocando mais uma vez a concepção de Pierre Nora. Além disso, é a dimensão de materialidade da arte que é colocada pelo museu moderno, ao possibilitar uma arte disponível à coletividade, ao contrário do que acontecia no passado, quando a arte não representava uma posse individual – arte gótica e românica – ou quando ela possuía um caráter de luxo e exclusividade, no caso das coleções privadas reais. No discurso de defesa do orçamento de 1961, ele comenta que o museu evidencia, assim, a necessidade de um rearranjo das formas de difusão e recepção da arte:

Je n'ai pas besoin de vous dire que cela va extrêmement loin parce que l'art gothique ou l'art roman étaient des arts que personne ne possédait. Ce qui est en train de se produire de nouveau, c'est un art qu'on ne possède pas, alors que ce qu'on a appelé « art », pendant tout le temps du luxe, c'était le tableau qu'on mettait à son mur.³⁹⁶

É por isso que, junto à reflexão de Malraux, encontram-se também colocações sobre questões práticas relacionadas a museus, mostrando, por exemplo, sua preocupação em expor ao público toda a reserva técnica do Louvre, a fim de permitir que todos os franceses tenham acesso à totalidade do conjunto de obras representativas da humanidade conservado pela instituição. Eis, portanto, como função do museu, o compromisso de disponibilizar ao maior número possível de pessoas a totalidade, ou quase, de seu acervo:

Nous allons enfin pouvoir exposer la deuxième tranche des réserves du Louvre, ce qui veut dire que dans un an les Français auront enfin vu toutes les réserves du Louvre et ils seront les premiers à les voir. Nous ne les avons jamais vues - il ne s'agit plus, cette fois, de rattraper 240 ans de retard!³⁹⁷

O Louvre, nesse caso, é colocado como símbolo da grandeza da arte, possível de ser exposta aos olhos do mundo e, ainda, capaz de mostrar uma certa forma de superioridade da pintura em relação ao monumento, já que ela explicita a dimensão misteriosa que a arte carrega em si. Os monumentos, por outro lado, não carregam em si a esfera da subjetividade

³⁹⁶ MALRAUX, *Présentation du budget des affaires culturelles* (1961), 1996:45.

³⁹⁷ MALRAUX, *Présentation du budget des affaires culturelles* (1961), 1996:47.

característica da pintura que, ao contrário do monumento, sugere um mistério, enquanto o monumento pressupõe um elo objetivo com o real, através da história e da memória:

Ce qui est en cause ici, c'est le musée. Par la mise en état du Pavillon de Flore et de cette Cour Carrée où toute la peinture française sera enfin exposée, le Louvre, depuis la sculpture sumérienne jusqu'à la peinture de Cézanne, deviendra enfin le premier musée du monde et le plus éclatant symbole de ce que nous tentons aujourd'hui. Cette maison des millénaires éclaire nos siècles. En elle apparaît clairement l'action mystérieuse de l'art qui n'est que suggérée par nos monuments.³⁹⁸

Essa dimensão misteriosa da obra dialoga com outra noção presente no discurso malruciano, o desconhecido (*l'inconnu*): “Nous sommes en face d'un monde inconnu; nous l'affrontons avec conscience”³⁹⁹. No discurso *L'homme et la culture*, de 1946, Malraux fala sobre o desconhecido como uma espécie de consciência humana do trágico, porque o homem não sabe aonde vai, tampouco conhece as motivações de seu destino; a arte seria portanto a possibilidade de confronto com a morte, com o caráter finito inerente à humanidade. A arte evidencia a dimensão do trágico e ao mesmo tempo do belo que há na civilização, como se pode apreender no discurso de Malraux em defesa dos monumentos egípcios, em 1960: “Sans doute cette force tient-elle à ce que ce Trésor de l'Art, dont l'humanité prend conscience pour la première fois, nous apporte la plus éclatante victoire des œuvres humaines sur la mort”⁴⁰⁰. Observa-se que a noção do belo em Malraux não tem a ver, necessariamente, com a concepção clássica. Na verdade, Malraux questiona a noção de beleza na história da arte, levando a uma compreensão mais ampla do termo. Para ele, apegar-se ao conceito clássico de beleza é reduzir a obra de arte a fronteiras que não devem se aplicar à arte, sejam elas estéticas ou históricas. Zarader, ao comentar a noção do belo em Malraux, afirma que a redução da arte à beleza contribui para mascarar o enigma presente na criação artística. Além disso, essa recusa de Malraux em dar um lugar de destaque à beleza na história da arte configura uma tentativa de afastá-la de academicismos e do que ele chama, segundo Zarader, de doutrina do gosto⁴⁰¹. O que é interessante nessa leitura de Malraux acerca do belo é sua consciência de que a concepção do belo está em constante transformação – daí seu caráter reducionista – mas a percepção e o sentimento que essa noção desperta nos homens e nos artistas traz à tona uma mesma intenção, invariável com o tempo ou com doutrinas. Para ele,

³⁹⁸ MALRAUX, *Présentation du projet de loi de programme relatif à la restauration des grands monuments historiques* (1961), 1996:50.

³⁹⁹ MALRAUX, *Discurso L'homme et la culture* (1946), 1996:158.

⁴⁰⁰ MALRAUX, *Discurso Pour sauver les monuments de Haute-Égypte* (1960), 1996:263.

⁴⁰¹ ZARADER, 2001:18.

os homens consideram belo aquilo que lhes permite ultrapassar a si mesmos; ou, ainda, confrontar o enigma colocado pela obra de arte, *l'inconnu*, conforme colocado no discurso *Sur l'héritage culturel*, de 1936:

Une civilisation est devant le passé comme l'artiste devant les oeuvres d'art qui l'ont précédé. Celui-ci s'accroche à telle ou telle oeuvre parmi les grandes, au musée ou à la bibliothèque, dans la mesure où elle lui permet de réaliser davantage son oeuvre propre. *Les objets que l'on appelle beaux changent, mais les hommes et les artistes appellent toujours beauté ce qui leur permet de s'exprimer davantage, de se dépasser eux-mêmes.* L'homme n'est pas soumis à son héritage, c'est son héritage qui lui est soumis (...).⁴⁰²

Para Solange Thierry, no texto *Malraux et la modernité: le pouvoir de l'image* (2002), a questão do desconhecido em Malraux se refere também à dimensão do mistério que, ao mesmo tempo, singulariza e conecta entre si as civilizações – e, conseqüentemente, suas artes: «Pour Malraux, contrairement aux historiens de l'art, il ne s'agit pas de créer un ordre ou un cloisonnement, mais de découvrir le mystère qui, à la fois, distingue et relie les civilisations entre elles»⁴⁰³.

É importante ressaltar que Malraux não procura discutir o conceito de beleza como modo de percepção na história da arte, conceito que, em sua tradição estética, pode mesmo remeter a Kant e a incontáveis querelas. Ele apenas põe em questão a noção do belo em relação à criação artística e às obras de arte como indício do que teria levado os artistas ao ato de criar e, dessa forma, como fator determinante de aproximação entre as grandes obras da humanidade. Aliás, longe de se propor a desvendá-la, Malraux admite que a a experiência da beleza permanece um enigma, sobretudo se considerarmos que, graças a ela, foi possível reunir obras representativas de uma imensa pluralidade estética e histórica, e nisto reside sua “misteriosa presença”. Essa ideia vem à tona ao discursar em defesa dos monumentos egípcios:

Comprenons bien qu'il [le monument] ne nous atteint pas seulement comme un témoignage de l'histoire, ni comme ce que l'on appelait naguère la beauté. La beauté est devenue l'une des énigmes majeures de notre temps, la mystérieuse présence par laquelle les œuvres de l'Égypte s'unissent aux statues de nos cathédrales ou des temples aztèques, à celles des grottes de l'Inde et de la Chine — aux tableaux de Cézanne et de Van Gogh, des plus grands morts et des plus grands vivants — dans le Trésor de la première civilisation mondiale.⁴⁰⁴

⁴⁰² MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936), 1996:141.

⁴⁰³ THIERRY, *Malraux et la modernité : le pouvoir de l'image*. In *André Malraux et la modernité*. 2002:26.

⁴⁰⁴ MALRAUX, Discurso *Pour sauver les monuments de Haute-Égypte* (1960), 1996:263.

Nesse sentido, a beleza, os museus, o patrimônio e as bibliotecas configuram lugares, reais e simbólicos, que permitem o confronto entre as obras de arte e o homem, entre passado e futuro. Da arte egípcia à gótica, de Cézanne a Van Gogh, do clássico ao moderno; a representação dessa diversidade estética é possível graças à noção de belo, construída e reconstruída ao longo dos tempos, porém tendo em si uma materialidade única: a interface de grandes obras de arte, apresentem elas aspectos semelhantes ou não. Afinal, como considerar, em um museu como o Louvre, o fato de que essa dimensão do belo esteja presente em determinadas obras e ausente de outras? Como determinar, no que se refere ao belo, os limites de uma construção do presente ou da herança de uma tradição? Ao pensar num museu de arte contemporânea, por exemplo, pode-se afirmar que, nele, a estranheza é suscitada a partir de obras que desafiam a tradição. Mas esse confronto se dá com outras obras que não estão presentes materialmente, mas que fazem parte de um repertório considerado tradicional da história da arte, ou a partir de uma noção sobre arte e beleza construída individualmente, cujos parâmetros remetem sobretudo ao clássico? São questões para as quais não proponho respostas, mas que se formulam somente onde está presente a musealidade⁴⁰⁵, termo que, segundo Mário Chagas, significa “uma qualidade distintiva dos objetos de museu”⁴⁰⁶. Para investigar o assunto, Malraux mergulha na história da arte e no confronto das expressões artísticas ao longo das épocas. Ele observa que a percepção de uma obra de arte, seja como expressão de criação artística ou ritualística, sempre foi permeada pelos conceitos em vigor em torno das idéias de arte e beleza. Assim, as obras de uma determinada época eram avaliadas em relação às obras de épocas anteriores, com supremacia incontestável dos valores considerados clássicos. Malraux relembra tais fatos para mostrar a importância de os homens terem consciência de que a avaliação de uma imagem sofre influências de seu tempo, de seu contexto. O museu, alerta ele, propõe certa democratização tanto da arte quanto do olhar, tendo em mente, para o observador, que naquele espaço se encontram visões do passado, já consolidadas; do presente; em construção; e do futuro, a serem formadas. E, portanto, quando um visitante vai ao museu, ele carrega em si as leituras do presente e mesmo do passado; e, desconhecendo as do futuro, deve respeitá-las na própria dimensão do desconhecimento, que pode ser tanto positiva quanto negativa. Assim, se não é possível avaliar uma obra

⁴⁰⁵ O conceito de musealidade, proposto pelo pesquisador tcheco Z.Z. Stransky, apresenta o valor documental do objeto ou o objeto percebido como documento, já que representativo de certos valores sociais (CERÁVOLO, Delineamentos para uma teoria da museologia. In *Anais do Museu Paulista*, 2004:254), e é discutido por Mário Chagas na introdução de sua obra *Musealia* (1996).

⁴⁰⁶ CHAGAS, 1996:28.

positivamente, deve-se considerá-la em suas infinitas possibilidades de grandeza para gerações futuras:

La transformation de l'héritage culturel européen au XIXe siècle repose sur la découverte de la multiplicité des arts, et la volonté d'attendre d'une oeuvre d'art son caractère positif. Le XVIIIe. siècle occidental dédaignait la sculpture gothique parce qu'il voyait en elle, non sa puissance d'expression, mais l'absence d'une expression classique. (...) Du moins nous savons qu'un art qui ne nous aide pas à vivre aidera peut-être à vivre d'autres hommes, et avons-nous appris à respecter dans les musées la présence endormie de ces passions futures.⁴⁰⁷

Dessa forma, o presente é a construção dessa interface, das possibilidades de confronto entre o futuro e o passado. Essa interlocução ocorre tanto nos espaços reais, como museus, galerias, bibliotecas e arquivos, como em espaços simbólicos que introduzem um novo elemento na relação entre obra e espectador; um elemento que, por sinal, serve como mediador, ou mesmo um elo, entre os dois lados: a reprodução. Seja técnica ou manual, a reprodução da obra de arte põe em questão a própria obra, pois, “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”⁴⁰⁸. A noção de museu imaginário, formulada por Malraux em *Le Musée Imaginaire*, problematiza essa interação, ao reunir em sua essência os termos obra, autenticidade, reprodução, imaginário. Para Malraux, museu imaginário significa o conjunto de obras do que as pessoas podem conhecer mesmo sem ir a um museu, mas através de reproduções e bibliotecas: “J'appelle Musée imaginaire la totalité de ce que les gens peuvent connaître aujourd'hui même en n'étant pas dans un musée, c'est-à-dire ce qu'ils connaissent par la reproduction, ce qu'ils connaissent par les bibliothèques, etc.»⁴⁰⁹.

A ideia de museu imaginário é apresentada em constante diálogo com o tema da reprodução da obra de arte, fato que revolucionou a história da arte no século XIX e se mostra fundamental na reflexão de Malraux: “Car un musée imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées: répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie”⁴¹⁰. Segundo o autor, toda grande obra de arte dialoga com as obras do passado, o que ele chama de *Diálogo dos Grandes Mortos*, através do museu imaginário de cada artista; ou seja, as obras conservadas em sua memória e em sua lembrança, tendo ele conhecido-as pessoalmente ou não. Assim, numa reflexão que evoca significativamente a importância da intertextualidade na criação artística,

⁴⁰⁷ MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936), 1996:137.

⁴⁰⁸ BENJAMIN, 1996:167.

⁴⁰⁹ Entrevista de André Malraux a Franck Elgar, in *Carrefour*, n.393, 26 de março de 1952 ; Apud *André Malraux et la modernité*. Paris: Musée de la Vie Romantique, 2002:26.

⁴¹⁰ MALRAUX, 2006:16.

Malraux afirma que em toda obra de arte há uma espécie de confronto com obras anteriores, confronto este realizado pela memória, pelo museu imaginário que nos habita: “(...) nesse Diálogo dos Grandes Mortos que toda nova obra magistral permite criar com a parte do museu configurada a partir da memória, essa parte (...) é constituída do que todas as obras têm em comum”⁴¹¹.

Em seu discurso na Universidade de São Paulo, o tema da difusão das obras de arte é abordado. A circulação de imagens tem como objetivo possibilitar a imanência de um museu imaginário como consequência do trabalho da memória e dos meios de reprodução da arte. Entende-se por aura da obra de arte aquilo que a torna única e, portanto, autêntica, como afirma Walter Benjamin:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era de reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura.⁴¹²

Assim, quando a reprodução a transforma num objeto serial, numa peça para o consumo de massa, a imagem deixa de ser aurática. Para Benjamin, a fotografia faz o valor de culto do objeto recuar, diante do valor da exposição⁴¹³. Por outro lado, a reprodução aproxima o objeto do espectador, assim como de outras obras, remetendo à observação de Benjamin de que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”⁴¹⁴. É nesse sentido que segue a reflexão sobre o museu imaginário, remetendo à possibilidade de indivíduos terem acesso a imagens que nunca viram pessoalmente, formando uma espécie de “catálogo particular”. Como afirma Malraux, o museu imaginário é um espaço que nos habita, muito mais do que o habitamos, ao contrário do museu tradicional. Malraux também retoma o tema em seu texto *La tête d’Obsidienne*, no qual ele narra a exposição feita em sua homenagem na Fondation Maeght, em 1973, intitulada justamente *André Malraux et le Musée Imaginaire*⁴¹⁵. É interessante observar as considerações feitas pelo escritor acerca do evento, que demonstram a sua própria percepção da ideia de um museu imaginário posto em prático:

⁴¹¹ MALRAUX, 1951:16. Tradução minha.

⁴¹² BENJAMIN, 1996:168.

⁴¹³ BENJAMIN, 1996:174.

⁴¹⁴ BENJAMIN, 1996:169.

⁴¹⁵ Essa exposição deu origem a uma publicação, apresentada também como catálogo do evento: *André Malraux/Fondation Maeght*. Paris: Arte-Adrien Maeght, 1973, p.139.

Ce Musée Imaginaire n'est que celui d'une vie: j'ai cité ces oeuvres, ou leurs parentes, parce que je les ai rencontrées; un autre voyageur en eût cité d'autres. Et ce n'est que le Musée Imaginaire d'un homme. Mais c'est, pour les quatre cinquièmes, celui de tous les artistes d'aujourd'hui: comme la Bibliothèque de la Pléiade, bien que chaque écrivain, et même chaque lecteur, la complète à sa guise.

Dessa forma, o museu imaginário, tal como concebido por Malraux, é uma criação individual; não sendo possível apresentar um caráter de coletividade, como o museu real. Afinal, "Le dernier lieu du Musée Imaginaire est l'esprit des artistes (...)"⁴¹⁶. Conforme colocado pelo escritor, os objetos reunidos na exposição, inclusive as maquetes de projetos levados a cabo por ele durante sua gestão, como a de André Masson para o teto do *Odéon*, e a de Chagall para o *Opéra*, evocam uma única pessoa. Malraux utiliza o termo *voyageur*, e é interessante notar que, ao escolher a palavra viajante, e não qualquer outra, como artista, indivíduo, leitor ou escritor – que ele emprega mais adiante –, ele parece conduzir à ideia de que cada homem, ao formar seu próprio conjunto de obras ideais, se mostra como um viajante, um *flâneur*, alguém que se desloca entre imagens, culturas, territórios, artes várias. Naturalmente o termo pode ser compreendido em sua acepção tradicional, mas ele parece ser bem mais amplo, ao designar o viajante como aquele que se movimenta, mas também como alguém que é sempre estrangeiro, no sentido de estranho, de forasteiro. Assim, o homem está sempre envolto à noção de estranheza de mundo, despertada pela consciência de seu destino trágico, num sentimento que é, muitas vezes, trazido através do conhecimento de um objeto aurático. Afinal, de acordo com Benjamin, a aura "é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja"⁴¹⁷. Observar, contemplar, se encantar com a autenticidade de uma imagem, desde uma paisagem a uma pintura, é uma forma de o homem se colocar como viajante, como estrangeiro do mundo, ainda que faça parte dele.

Porém, é interessante notar também que Malraux utiliza o tom crítico para afirmar que os objetos que fazem parte da exposição, materializados ou evocados, não configuram o que ele pensa como sendo um museu imaginário, já que este não tem existência real e se define, sobretudo, como um lugar mental. Afinal, como já citado, o museu imaginário só existe no espírito dos artistas.

⁴¹⁶ MALRAUX, Discurso na Fondation Maeght: inauguração da exposição *André Malraux et le Musée Imaginaire* (1973), 1974:233. Importante comentar que Malraux compreende por artistas todos aqueles que possuem uma relação afetiva com a arte, sejam criadores ou não.

⁴¹⁷ BENJAMIN, 1996:170.

A própria dicotomia individual/coletivo é posta em questão na declaração de Malraux, já que para ele o museu imaginário é uma concepção individual, enquanto uma exposição presume uma coletividade, tanto em relação à sua criação, pois envolve mais de uma pessoa, quanto à sua recepção, pois é destinada ao público; mesmo que, eventualmente, a um público específico. O caso é que o museu imaginário pressupõe uma democracia estética, na medida em que não há fronteiras geográficas ou cronológicas, muito menos estilísticas: pinturas, esculturas, gravuras, maquetes, monumentos, filmes, músicas; o museu imaginário possibilita a aproximação harmoniosa de um conjunto heterogêneo de obras de arte. Como declara Malraux, “Ce musée n’est pas une tradition, mais une aventure. Il ne se réclame d’aucune hiérarchie, surtout pas de celle de l’esprit, car il les englobe toutes »⁴¹⁸. Edson Rosa da Silva comenta justamente a questão, no artigo *O Museu Imaginário e a difusão da cultura*:

A problemática levantada pelo museu imaginário é exatamente a da abolição da dicotomia e da hierarquia, e a possibilidade do estabelecimento de um diálogo que reúne Oriente e Ocidente, pintura e escultura, filme e pintura, e até mesmo as mais modernas técnicas audiovisuais que permitem a difusão da arte (...) ⁴¹⁹.

É nesse sentido que se insere a ideia de um museu do imaginário, que a princípio pode até parecer uma oposição ao museu tradicional, dito real, mas que na verdade o complementa, introduzindo um novo universo estético e, o que é mais inusitado, individual. O caso é que esse lugar mental não propõe que as obras de arte sejam imortais, como é o caso do museu tradicional, no qual os objetos traduzem “le périssable en éternel”⁴²⁰, expressão utilizada por Malraux ao se referir aos monumentos egípcios. O que o museu imaginário põe em cena é uma arte sem limites, sem hierarquias e que, nesse sentido, não pertence a um tempo fechado e objetivo. Ele pode sempre ser reinventado, transformado, sofrer interferências, como um espaço virtual no qual leitores acessem sua própria memória e seu inventário estético: por seu caráter intemporal, o museu imaginário, para Malraux, é o único lugar que não sucumbe à morte:

Mieux que le Louvre, le Musée Imaginaire nous fait pressentir un temps de l’art, déconcertant depuis qu’il ne se confond pas avec l’immortalité. Car beaucoup des oeuvres qu’il rassemble n’ont jamais appartenu seulement au temps fermé, contraignant

⁴¹⁸ MALRAUX, Discurso na *Fondation Maeght*: inauguração da exposição *André Malraux et le Musée Imaginaire* (1973), 1974:233.

⁴¹⁹ ROSA DA SILVA, *O museu imaginário e a difusão da cultura* In *Revista Semear 6* (Puc/RJ), 2002, disponível no endereço http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/6Sem_14.html.

⁴²⁰ MALRAUX, Discurso *Pour sauver les monuments de Haute-Égypte* (1960), 1996:263.

(...). L'oeuvre d'art, qui appartient à son époque, n'appartient pas qu'à elle. Sont temps, qui est celui de la métamorphose, nous a rendu intelligible la vie de l'oeuvre d'art: c'est lui qui l'a délivrée à la fois du présent, de l'éternité, de l'immortalité. Hors de la religion, le musée est le lieu du seul monde qui échappe à la mort.⁴²¹

Deve-se ressaltar também outro aspecto interessante da noção de museu imaginário: no que diz respeito ao conjunto crítico a partir da qual ela foi construída, ela se mostra completamente coerente com os ideais de Malraux. Ele, que sempre defendeu a democratização da cultura, concebeu um conceito que apresenta a democracia em duas esferas, na medida em que carrega em si os sentidos da não hierarquização das obras de arte; e de um museu acessível a todos, propondo uma reprodução das obras de arte direcionada à difusão da cultura. Eis, portanto, no que tange à reflexão malruciana, uma noção que tem o êxito de reunir os valores, as ideias e os pensamentos de Malraux numa única problemática. Aliás, para Malraux, a possível dicotomia sugerida na relação entre museu real e museu imaginário não se justifica, pois cada um coloca seus próprios questionamentos: “Le Musée Imaginaire ne multiplie pas les questions que posait le musée, il impose les siennes. Ce qui commence ici presque en secret, malgré les festivités, c'est l'entrée de l'une des grandes aventures humaines, dans l'esprit des hommes»⁴²². E, como lembra Edson Rosa da Silva ao se referir à relação entre museu e biblioteca, deve-se pensar sobretudo numa “relação de contigüidade, onde a presença de um, ao invés de substituir ou anular, soma-se à do outro, diz e re-diz o outro.”⁴²³.

Interessante comentar que Malraux teve algumas exposições realizadas em sua homenagem, numa evocação da ideia de museu imaginário proposta por ele, e criticada ao ser posta numa dimensão do real e não mais do “espírito” dos homens. Além da já mencionada na *Fondation Maeght*, houve, após sua morte, pelo menos duas exposições, uma realizada pelo *Ministère des Affaires Culturelles* (2001/2009) e outra pelo *Musée de La Vie Romantique* (2001), instituição apoiada por Malraux, mas inaugurada somente em 1983. A exposição do ministério ocorrida em 2001, intitulada *Pour un musée imaginaire*⁴²⁴, chama a atenção por se apresentar como uma exposição virtual, que apresenta uma sucessão de imagens de obras de arte citadas por Malraux e fragmentos de seus textos, com ideias pertinentes à reflexão sobre arte, museu e cultura. O caráter singular dessa exposição virtual reside justamente no

⁴²¹ MALRAUX, Discurso na *Fondation Maeght*: inauguração da exposição *André Malraux et le Musée Imaginaire* (1973), 1974:231.

⁴²² MALRAUX, 1974:172.

⁴²³ ROSA DA SILVA, 2002.

⁴²⁴ A exposição virtual pode ser vista no endereço:
<http://www.malraux2001.culture.fr/culture/malraux/malraux.htm>.

fato de ela ser virtual e, portanto, apresentar uma dimensão atualizada do que é – ou poderia ser – o museu imaginário malruciano no século XXI. A exposição, tal qual se apresenta, já problematiza a relação entre imagem, museu e reprodução. O evento idealizado pelo *Musée de la Vie Romantique* se aproxima da exposição realizada pela Fondation Maeght, ao procurar apresentar em suas instalações objetos e obras de arte evocativos da personalidade e das ações de Malraux, dando ênfase ao seu interesse pelas artes, sobretudo as orientais. Como resultado desta exposição, foi criado um catálogo com reproduções das obras expostas, acompanhadas de textos críticos. Assim, eis o museu imaginário de Malraux em papel, se não consideramos sua definição estrita de “lugar mental”.

Os exemplos acima foram lembrados porque ilustram de maneira expressiva os diversos desdobramentos que o museu pode apresentar, devendo ser atualizado ao ser confrontada com novas realidades, que apenas tornam mais complexa a colocação inicial de um museu mental feito de reproduções. Um museu mental que, atualmente, pode ser representado por um espaço virtual, e que, dessa forma, fica entre o real e o imaginário. Esse museu acaba por apresentar suas próprias questões, através das reproduções, dos hiperlinks e da interatividade/participação democrática suscitada pelo museu imaginário original. No museu imaginário virtual o observador pode escolher as imagens de acordo com um repertório pré-estabelecido, que naturalmente remete ao projeto memorialístico do próprio Malraux. E, ao se conectar ao museu de Malraux, o observador/visitante não é conduzido, mas conduz a si mesmo. Essa nova possibilidade de museu, que envolve tantos e complexos conceitos, parece condensar em sua breve e contida existência perguntas e propostas que nunca serão realizadas ou respondidas. Como numa metanarrativa, ou num palimpsesto, na medida em que a cada camada retirada surge outra com novos significados e novas interrogações.

Assim, se a questão da reprodução é essencial para a concepção de museu imaginário, é preciso observar que ela está diretamente ligada a outro conceito relevante na obra malruciana: a metamorfose. A noção de metamorfose permeia toda sua reflexão estética, apresentando-se como uma espécie de ligação entre todas as outras ideias apresentadas. Para Zarader, se metamorfose é um conceito difícil de definir, ele ainda assim propõe sua concepção do termo: a passagem do espetáculo ao quadro ou à narrativa, a mudança de um campo de referências a outro, configurando o nascimento de uma obra de arte enquanto tal⁴²⁵. Assim, uma obra que tenha valor sagrado pode se metamorfosear e se tornar uma obra de arte. De acordo com a leitura que se faz da obra malruciana, é possível delinear a ideia de

⁴²⁵ ZARADER, 2001:40.

metamorfose como a capacidade que cada manifestação de arte apresenta de se transformar, criando um novo domínio de referências e, dessa forma, se inserir na história da arte induzindo a uma nova forma de recepção. Para Malraux, é graças à metamorfose que algo pertencente à esfera do negativo pode passar a fazer parte da esfera do positivo. O exemplo sempre citado por ele é o que se refere às invasões assírias: apesar da dimensão terrivelmente violenta com que entraram para a história das civilizações, elas deixaram como legado uma arte cujos vestígios acabam por prevalecer sobre as cruéis ações cometidas. É nesse sentido que se deve considerar a metamorfose segundo Malraux: a capacidade que cada evento ou obra histórica tem de se reinventar a fim de resgatar, para as percepções futuras, o melhor de si:

Pour obtenir que le grand domaine mystérieux de la métamorphose soit donné à tous; je veux dire: lorsque nous prenons les pays les plus atroces, l'horreur assyrienne, et que nous sommes en face de leur art, nous nous apercevons que lorsque les hommes sont morts, il ne reste rien de ce qui a été hideux en eux et qu'il ne reste que ce qu'ils ont eu de grand quand la transmission est faite par l'art. (...) Dans la mémoire des hommes, elle est la plus émouvante figure de fauve, elle est la *Lionne blessée*. Et si, demain, il ne devait rester que des témoignages d'art sur les fours crématoires, il ne resterait rien des bourreaux, mais il resterait les martyrs.⁴²⁶

Dessa forma, na memória dos homens reside o que foi convertido, pela arte e pela cultura, em uma obra magistral pertencente à história da humanidade. Para Malraux, o que restou do Império Assírio é, essencialmente, o que engrandece e o que toca o coração dos homens, na forma de sua célebre leoa ferida, e não seus sangrentos embates. É nesse momento justamente que se manifesta a grandeza da arte: transformar carrascos em mártires: “Là est la grandeur suprême de l'art. Tout ce que nous défendons, ce n'est pas d'avoir des tableaux ou des chansons agréables ou pas agréables, c'est la métamorphose la plus profonde de l'être humain qui finit toujours par faire des martyrs avec des bourreaux.»⁴²⁷ Trata-se, numa certa medida, de ignorar a negatividade presente na história. Ou, por outro lado, de resgatar uma delicadeza possível do pior lado do ser humano. Mas, graças à metamorfose, a África, por exemplo, pode reivindicar que seu passado faça parte do patrimônio cultural da humanidade, compreendendo que, ao longo do tempo, a dimensão de grandiosidade refletida por suas artes, suas práticas e seus vestígios, se torna maior do que a historicidade desses eventos.

⁴²⁶ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens* (1966), 1996:329.

⁴²⁷ MALRAUX, *Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens* (1966), 1996:330.

Assim, na metamorfose em ação na arte africana, o distanciamento e a estranheza do outro são convertidos em imagens dialéticas do presente, como se pode compreender desta defesa do patrimônio africano que Malraux faz em discurso realizado no Festival Mundial de Artes Negras, em 1966:

Prenez entre vos mains tout ce qui fut l'Afrique. Mais prenez-le en sachant que vous êtes dans la métamorphose. (...) Puissiez-vous ne pas vous tromper sur les esprits anciens. Ils sont vraiment les esprits de l'Afrique. Ils ont beaucoup changé; pourtant ils seront là pour vous quand vous les interrogerez. Il s'agit certainement pour l'Afrique de revendiquer son passé; mais il s'agit davantage d'être assez libre pour concevoir un passé du monde qui lui appartient. Les hommes se croient moins forts et moins libres qu'ils ne le sont. Il n'est pas nécessaire que vous *sachiez* comment vous ferez votre musée imaginaire. (...) Le mystère de la métamorphose est ici capital.⁴²⁸

Os museus são então o espaço no qual essa metamorfose se constrói e reconstrói constantemente, pois ela só é possível diante do confronto com o tempo e a pluralidade cultural. Se, para Malraux, a metamorfose configura a própria vida da obra de arte, isto ocorre a partir da ressurreição constante do objeto no diálogo com obras rivais expostas no mesmo lugar e com olhares anacrônicos dos mais diferentes visitantes, venham eles para contemplar, interrogar, repudiar, admirar ou ignorar. A metamorfose é a tensão possível entre passado e presente; é a dimensão dialética da imagem em busca de sua capacidade máxima. A transmissão da herança cultural carrega em sua essência a esfera da transformação, do caráter de mudança que adquire todo patrimônio ao passar de uma referência a outra, de um domínio a outro, de um tempo/lugar a outro. Ou, mesmo, de uma civilização a outra, na medida em que a arte hoje caminha para a apreensão de uma arte universal, como defendia Malraux.

Não por acaso, alguns dos trechos apresentados anteriormente fazem parte do discurso proferido na inauguração da Casa de Cultura de Amiens, em 1966. Isto se dá porque as casas de cultura, enquanto proposta de mediação do saber e do conhecimento, representam a tentativa de grandeza contida na noção de metamorfose. Nesse projeto, a ressurreição vivida pela obra de arte tem como objetivo alcançar o maior número possível de pessoas, a fim de fazê-las ter acesso à grandeza da arte e, conseqüentemente, do homem e de si mesmas. Se a função da arte é “*mettre le monde en question*”, isto é, pôr o mundo em questão, essa reflexão só poderá ocorrer se todos tiverem acesso à arte. A democratização deve permitir o acesso das massas à cultura; a difusão possibilita que as mais diversas obras, impressas em livros, catálogos e álbuns, cheguem a um número cada vez maior de indivíduos, para que

⁴²⁸ MALRAUX, *Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres* (1966), 1996:340.

estes, por sua vez, formem seu próprio inventário cultural. A questão é discutida por Malraux ainda em sua fala na USP:

O tempo do privilégio está prestes a acabar, e a posse das obras de arte está deixando de ser hereditária. Dos Estados Unidos ao Japão, as galerias estão-se tornando públicas, ou legadas ao Estado: o último proprietário das obras de arte é a nação. Os livros capitais estão-se tornando acessíveis a todos, e em breve o verdadeiro teatro atingirá as massas. É a nós que cabe colocar todas as grandes obras a serviço de todos aqueles que as desejam. Não para que nossa civilização aí encontre os seus modelos: cada civilização elabora sua própria grandeza. Mas para aí encontrar um domínio de referências, de confiança no homem, uma promessa que invencivelmente renasce: não para imitar, mas para igualar o que foi grande, e tentar colocá-lo ao alcance de todos.⁴²⁹

De acordo com o Ministro, é tempo de abandonar o caráter tradicionalmente elitista que cria a dicotomia entre arte erudita e arte popular. Acreditar que às massas só é necessária uma arte de consumo e, portanto, sem qualidade, é limitar a aproximação entre a obra e a sociedade. Daí a importância dos meios de reprodução técnica que, ao facilitar o acesso à cultura, permitem que todos tenham condições iguais de colocar suas próprias questões, suas próprias interrogações a respeito da representação de mundo. Trata-se não de uma tentativa de massificar a criação artística; mas, como afirma Malraux, de pôr as grandes obras a serviço da nação, pois é somente a esta, como representação ideológica do coletivo, que elas pertencem. A partir daí, o indivíduo criará e se apropriará de um sistema próprio de referências culturais. A questão é discutida igualmente no discurso do Rio de Janeiro:

Haviam dito: não se poderá divulgar obras-primas porque há nas massas a necessidade de uma arte de consumo, ou seja, uma necessidade de ausência de arte. Uma vez mais a confiança no homem teria sido omitida, pois a realidade hoje é que as técnicas de difusão colocam a serviço das massas verdadeiras obras-primas e que, em grande número, tais obras atingem as massas.⁴³⁰

Num de seus primeiros discursos, em 1936, a reflexão sobre transmissão do patrimônio já está presente, em diálogo com a noção de metamorfose. Assim, se a metamorfose pode ser compreendida como uma constante ressignificação da obra de arte e do bem cultural à medida que o tempo avança, o patrimônio cultural, colocado por Malraux como herança cultural, exhibe em sua terminologia a ideia de algo que está em constante movimentação anacrônica e, sob essa premissa, em incessante metamorfose através de novas leituras, novos olhares e novos julgamentos. A questão nos remete ao que Baudelaire denomina de modernidade, isto é, o elemento efêmero e transitório da arte, enquanto a outra parte é formada pelo imutável. A metamorfose, portanto, residiria na transitoriedade possível de cada objeto, criando sempre uma nova modernidade para cada época: “Mais peu importe que nous

⁴²⁹ MALRAUX, Discurso proferido na Universidade de São Paulo (1959), 1998: 48.

⁴³⁰ MALRAUX, Discurso proferido no Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro (1959), 1998: 57.

nous en réjouissions ou nous en attristions: ce qui importe, c'est que ce fait nouveau est la condition même de la transmission de notre héritage culturel qui, par cette transmission même, change de nature»⁴³¹.

Jacques Rancière, em *A partilha do sensível: estética e política*, define o conceito que dá nome ao texto. Rancière fala de uma partilha do sensível que permite revelar, simultaneamente, o coletivo e o individual, o comum e o exclusivo:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.⁴³²

A revolução tecnológica dos meios de comunicação e de informação impõe, inadvertidamente, questionamentos quanto ao potencial de flexibilidade e de adaptação dos museus, a fim de atingir um público jovem interessado e assíduo no conceito de “partilha do sensível” desenvolvido pelo filósofo. Nada caracteriza melhor o termo desenvolvido por Rancière do que a imagem do ciberespaço (através dos jogos interativos, da realidade virtual, da comunicação instantânea, do fluxo de informações, dos museus virtuais totais⁴³³) e do espaço do museu: um espaço físico, que convida à partilha de seu conhecimento, através da participação de seu visitante, incomodado com o papel de receptor/contemplativo, ao qual não está habituado. E, através desse comum partilhado, representado pela memória social posta em cena pelo museu, o visitante pode encontrar seu espaço exclusivo, aquele que diferencia cada um, em sua maneira de apreender e interpretar as histórias e as memórias possíveis de cada objeto. O museu proporciona, então, a possibilidade do diálogo entre o espaço do comum partilhado e o do individual, o coletivo e o exclusivo pontuado por Rancière ao definir seu conceito. O que resulta desse encontro é o que movimenta e estimula, ao mesmo tempo, a individualidade e o sentimento de pertencimento a uma comunidade. O aparente paradoxo nada mais é do que duas partes que, juntas, compõem uma tentativa de unidade e de equilíbrio no ser humano. É a harmonia entre esses dois componentes que estabelece a coesão de uma identidade cultural e social.

⁴³¹ MALRAUX, Discurso *Sur l'héritage culturel* (1936), 1996:136.

⁴³² RANCIÈRE, *A Partilha do sensível: estética e política*. 2005:15.

⁴³³ Compreende-se por “museus virtuais totais” aqueles que existem apenas no ciberespaço, sem estrutura física correspondente.

Para Mário Chagas, a sobrevivência do museu depende de sua capacidade de adaptação ao ritmo dinâmico de transformações nas formas de sociabilidade: “O fato é que estando a instituição museal inserida numa nova sociedade de ritmo dinâmico e em transição, a sua sobrevivência depende basicamente da sua capacidade de acompanhar esse ritmo”⁴³⁴. A afirmação acima, apesar de proferida onze anos atrás, expõe uma preocupação que continua atual e condizente com os novos paradigmas adotados pela sociedade da informação, na qual os meios de consumo e de comunicação se desenvolvem de maneira ágil, acompanhando o progresso tecnológico. Por progresso tecnológico, compreendem-se as técnicas e as ações provenientes de instrumentos tecnológicos, sobretudo no que se refere à internet, e que interferem na dinâmica dos grupos humanos. O filósofo Javier Echeverría, em seu artigo *Teletecnologías, espacios de interacción y valores* propõe sua definição de realização tecnológica:

Uma realização (ou aplicação) tecnológica é um sistema de ações humanas (planejadas ou efetivadas por pessoas físicas ou jurídicas), industriais, de base científica e realizada em um determinado meio; tais ações estão intencionalmente orientadas à transformação de objetos e relações, a fim de atingir eficientemente resultados valiosos.⁴³⁵

O espanhol cita ainda Miguel Ángel Quintanilla, ao comentar que as ações transformam os objetos:

Estando de acordo com Quintanilla, que afirma que a história da técnica não é somente a história dos artefatos ou dos conhecimentos técnicos, mas sim de toda a história das ações realizadas graças a eles; e, ainda, que a filosofia da técnica não é somente uma teoria do conhecimento técnico, mas da ação guiada por este conhecimento.⁴³⁶

Neste sentido, pode-se levar a afirmação proferida por Echeverría até o campo do objeto museal, o que resulta numa relação dialética compreendida pelo triângulo público/ação/objeto. Da mesma forma, seu comentário remete à reflexão do espaço museal não como simples lugar de preservação e exposição de artefatos; mas, sobretudo, como instituição comprometida com a geração do conhecimento e do saber através da “manipulação” desses artefatos. É importante observar que o termo manipulação é utilizado aqui em sua acepção literal e metafórica, configurando não apenas um manuseio de materiais, mas uma interação, mental e/ou física, com o objeto em estudo. No que se refere ao âmbito da educação museal, isto é, na mediação entre público e acervo, retomo Mário Chagas e sua observação sobre a importância de os processos educacionais se adaptarem à velocidade das

⁴³⁴ CHAGAS, 1996:82.

⁴³⁵ ECHEVERRÍA, *Teletecnologías, espacios de interacción y valores* In Revista Teorema: 1998.

⁴³⁶ Javier Echeverría cita Quintanilla, de referência:

Quintanilla, M.A. *Tecnología: un enfoque filosófico*. Madrid: Fundesco, 1989, p.38.

mudanças e das transformações nas relações sociais, que incorporam novas formas de sociabilidade e de (inter)comunicação. Para isto, ele ressalta que o objeto cultural é testemunho não apenas de uma história estática, mas de uma dinâmica que se mostra criativa e flexível, em constante metamorfose:

Nos museus e em todo o conjunto do patrimônio histórico, artístico e ambiental, encontram-se os argumentos capazes de facilitar o trabalho de educação. As possibilidades são ricas e variadas. O fundamental é não se perder de vista o fato que o objeto cultural (testemunho da necessidade, da adaptação, da inventividade, da fabulação e da criatividade) assemelha-se a um caleidoscópio de constante mutação. O objeto cultural flui permanentemente e como tal está em constante metamorfose.⁴³⁷

Interessante observar que o termo caleidoscópio adotado por Chagas para designar as possibilidades de utilização do objeto cultural é também usado pelo filósofo Pierre Lévy. Mas, no caso deste último, “caleidoscópio” caracteriza a série de interfaces⁴³⁸ permitidas entre um texto digitalizado (hipertexto⁴³⁹) e seu leitor, que se depara com os diversos desdobramentos possíveis de um conjunto de leituras (biblioteca), sem que seja preciso sair do lugar. Isto é, através apenas da tela de seu computador, o leitor descortina espaços textuais diversos, que funcionam como palimpsestos, contrapondo-se à visão tradicional de biblioteca, na qual o usuário precisa se deslocar fisicamente, abrir livros, virar páginas. Assim, Lévy comenta que:

Entretanto, o suporte digital traz uma diferença considerável em relação aos hipertextos que antecedem a informática⁴⁴⁰: a pesquisa nos sumários, o uso dos instrumentos de orientação, a passagem de um nó a outro são feitos, no computador, com grande rapidez, da ordem de alguns segundos. [...] Em relação às técnicas anteriores de ajuda à leitura, a digitalização introduz uma pequena revolução copernicana: não é mais o navegador que segue os instrumentos de leitura e se desloca fisicamente no hipertexto, virando as páginas, deslocando volumes pesados, percorrendo a biblioteca. Agora é um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade frente ao leitor.⁴⁴¹

Assim, é apresentada a ideia de um caleidoscópio que, a cada movimento, forma novas estruturas através de diferentes combinações, graças à interação possível entre observador/leitor objeto/imagem, fazendo com que a escolha do primeiro interfira no resultado alcançado. Essa imagem remete simultaneamente ao bem cultural, exposto em

⁴³⁷ CHAGAS, 1996:86.

⁴³⁸ Lévy define o termo *interface* como “todos os aparatos materiais que permitem a interação entre o universo da informação digital e o mundo ordinário” (*Cibercultura*, 1999:37).

⁴³⁹ No contexto digital, Lévy designa por hipertexto uma forma não linear de apresentar e consultar informações, criando uma rede de associações chamadas links.

⁴⁴⁰ Para o autor, uma biblioteca tradicional também pode ser considerada como um hipertexto, pois os volumes se conectam através de remissões, citações, notas de pé de página e bibliografias; mantendo, assim, a concepção de “texto em rede”.

⁴⁴¹ LÉVY, *Cibercultura*, 1999:56.

acervo museal, e ao texto digital, disponível no espaço cibernético. E, desta forma, algumas questões se colocam, no que diz respeito ao público leitor/visitante, cativo da imagem caleidoscópica: como definir a relação entre o público usuário do ciberespaço⁴⁴² e o do espaço museal? Nesse ponto, cabe lembrar, retomamos o que foi abordado anteriormente sobre o museu imaginário virtual proposto em homenagem a Malraux, e que coloca igualmente questões relativas a campos/espaços que se entrelaçam e se completam, metamorfoseando a relação entre homem e conhecimento, sociedade e cultura, criação e recepção.

De que maneira, portanto, pode-se aproximar universos que, apesar da característica em comum, isto é, o repertório caleidoscópico de informações do espaço museal e do espaço virtual, ainda se mostram distantes? Dizendo de outro modo, poder-se-ia indagar se os museus têm se mostrado receptivos a esse público habituado à constante interação e, sobretudo, à participação nos artefatos de aprendizado e de lazer que fazem parte de seu cotidiano.

Tais indagações são levantadas a partir do momento em que se pensa o mundo através do paradigma da globalização, em que os meios de comunicação são capazes de interligar indivíduos sem considerar mais o espaço físico como fator limitante e, assim, criando novas formas de sociabilidade. É o que Pierre Lévy considera comunicação “todos-todos”, possível apenas através da rede virtual de comunicação; isto é, a mensagem parte de um grupo de indivíduos diretamente a outros grupos, o que se constitui diferente do modo de comunicação “um-todos” (como a televisão e o jornal, nos quais a mensagem parte de um indivíduo para um grupo) e o “um-um” (como o telefone, de indivíduo para indivíduo). Em seu estudo sobre a história do espaço, Margaret Wertheim caracteriza o ciberespaço sobretudo por seu caráter interativo. Mais do que um banco de dados, a autora sinaliza a supremacia da interação social e da comunicação proporcionadas pelo ambiente digital:

O ciberespaço tornou-se, porém, muito mais que um mero espaço de dados, pois, como observamos, grande parte do que ali se passa não está voltado para a informação. Como muitos comentadores frisaram, o ciberespaço é usado fundamentalmente não para coleta de informação, mas para interação social, e comunicação – e também, cada vez mais, para entretenimento interativo [...]. Nesse sentido, podemos ver o ciberespaço como uma espécie de *res cogitans* eletrônica, um novo espaço para o exercício de alguns daqueles aspectos da humanidade que não encontravam morada na imagem puramente fisicalista do mundo.⁴⁴³

A revolução a que nos submetemos na atual era da informação, na qual o espaço e o tempo são regidos pelo fluxo de dados, nos impulsiona a uma nova relação com o saber e o lazer advindos de tecnologias cada vez mais presentes e acessíveis na sociedade da informação.

⁴⁴² Segundo Pierre Lévy, ciberespaço é “o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” (1999:92).

⁴⁴³ WERTHEIM, *Uma história do espaço: de Dante à Internet*. 2001:170.

Sobre a relação entre museus e tecnologia, mostra-se oportuna a observação de José Cláudio Oliveira em seu artigo “Democracia da memória e da informação: os museus virtuais totais”; apesar de escrito 2002, apresenta questões atuais e pouco problematizadas:

Duas décadas depois, precisamente em 1994, depois que os museus comunitários se consolidaram, os museus encontraram um outro caminho para se apresentar ao público e tentar desenvolver as suas construções metodológicas (ambientes e sistemas) e expandir as suas informações. Os museus descobriram o caminho do ciberespaço, num momento em que a informação se tornou constante em uma mão dupla: a que tece o desenvolvimento da informática, com as facilidades da tecnologia e a da velocidade da informação. Os museus virtuais, sobretudo aqueles criados sem interface da instituição tradicional, deram aval à criação e informação de histórias de qualquer personagem, de objetos artísticos (de artistas renomados e de iniciantes) e não-artísticos (de artistas, iniciantes e leigos), poemas e debates, tudo que compõe os acervos digitais, quebrando as barreiras do tempo-espaço, dos horários de visita, da comunidade local, do silêncio e mostrando textos que partem das mais simples pessoas de um lugar qualquer.⁴⁴⁴

Oliveira define a relação entre tecnologia e público como uma via de mão dupla, em que o desenvolvimento da informática proporciona um maior e mais veloz fluxo de informações e possibilidades de comunicação. E, ao citar como exemplo os museus virtuais totais, cuja existência não é vinculada a um espaço físico, ele comenta a transformação da noção de espaço museal permitida pela estética do ciberespaço, na medida em que o visitante troca o deslocamento físico pelo puramente sensorial:

O visitante vai ao museu sem sair do seu espaço geográfico, visita um museu cujo referencial é comum em um espaço sem limites, sem demarcações ou barreiras, um espaço não “extramuros” – como o fizeram o *museum bus* e o museu comunitário – mas simplesmente “sem-muros”. Uma ótica que reflete na própria estética do mundo contemporâneo, a da velocidade, o que seria, portanto, a ótica do ciberespaço.⁴⁴⁵

Assim, ao problematizar a relação entre tecnologia, museus e público jovem, percebe-se que o público contemporâneo se insere cotidianamente num espaço onde o coletivo se põe e se impõe; mas que sempre deixa margem aos movimentos individuais, quase intuitivos, que permitem ao visitante/usuário a manipulação e a participação em todas as atividades disponíveis. Pode-se afirmar que o espaço virtual, com sua gama de possibilidades caleidoscópicas representadas por jogos, correios eletrônicos, mensagens instantâneas e realidades virtuais, possibilitou o desenvolvimento de um público exigente, independente e participativo. É preciso, portanto, que as instituições culturais tradicionais, cuja ênfase está na continuidade e na preservação, não confundam permanência com imobilidade.

⁴⁴⁴ OLIVEIRA, *Democracia da memória e da informação: os museus virtuais totais*, 2002:09. Disponível no endereço: <http://www.rc.unesp.br/museutecnologia/artigos/democraciadainformacao.htm>

⁴⁴⁵ OLIVEIRA, 2002:09.

Afinal, as imagens – e artefatos, e objetos – críticas e dialéticas são aquelas que incitam no olhar do outro não apenas o interesse à contemplação reflexiva; mas, sobretudo, fazem desse outro uma parte da história contada e da memória recriada. Sendo o museu um espaço de grande potencial a serviço do saber e do lazer, é preciso que ele reconheça seu público de forma autêntica e nada arrogante, a fim de conquistá-lo permanentemente; é preciso construir-se como ambiente caleidoscópico, disponível aos sentidos e à interferência do visitante. Afinal, a beleza do caleidoscópio está justamente nas constantes e diversas imagens que podem ser criadas a partir de diferentes movimentos de quem o utiliza. Manter-se estático, assertivo e conservador, tal qual o museu/mausoléu criticado por Theodor Adorno⁴⁴⁶, é relembrar o poeta Paul Valéry que, em seu artigo “O problema dos museus”, comenta acidamente a sensação de estar num museu: “Que fadiga, que barbárie! Tudo isso é desumano”⁴⁴⁷. Deve-se tentar substituir a experiência de Valéry pela visão de Malraux, para quem a grandeza da arte e da cultura deve surgir «(...) de notre discothèque, de notre bibliothèque et de notre Musée Imaginaire.” Ele completa, confrontando conhecimento e cultura, ainda que ambos sejam essenciais na relação entre o homem e o mundo. Ou, talvez se possa dizer que, à luz do pensamento malruciano, a cultura é a metamorfose do conhecimento, na medida em que esta possibilita ao empirismo objetivo do estudo a estupefação e a emoção diante da manifestação da arte:

La connaissance, c'est l'étude de Rembrandt, de Shakespeare ou de Monteverdi; la culture, c'est notre émotion devant la *Ronde de Nuit*, la représentation de *Macbeth* ou l'exécution d'*Orfeo*. La culture de chacun de nous, c'est la mystérieuse présence, dans sa vie, de ce qui devrait appartenir à la mort.⁴⁴⁸

2.8. Malraux, o Prometeu revoltado: últimos discursos

Filho do titã Jápeto e de Clímene, Prometeu é um misto de Criador, Herói e Divindade. Considerado inteligente, hábil e formoso, Prometeu, nome que se traduz por ‘previdente’, ousa afrontar Zeus, o pai dos homens e dos deuses. Ludibriando-o, Prometeu leva Zeus a escolher um monte de ossos e deixar a melhor parte do sacrifício para os homens. Como punição, Zeus retira dos homens o fogo, que é recuperado por Prometeu e devolvido à

⁴⁴⁶ Adorno utiliza essa expressão em seu artigo “Museu Valéry-Proust”, no qual confronta a visão desses dois grandes escritores sobre a instituição museal.

⁴⁴⁷ VALÉRY, 2005:34.

⁴⁴⁸ MALRAUX, *Allocution prononcée à New York* (1962), 1996:288.

humanidade, levantando novamente a fúria de Zeus. O pai dos deuses então condena Prometeu a ser acorrentado a um penhasco, no qual uma águia lhe devorará o fígado diariamente. Algumas versões contam que ele ficou preso por longo tempo, até ser libertado por Hércules. Outras falam que, ao avisar Zeus de que não deveria se casar com Tétis, pois essa união geraria um filho mais poderoso do que o pai, Prometeu é libertado de seu castigo como retribuição, tendo apenas que usar um anel, feito da pedra do penhasco, como símbolo e lembrança de sua punição.

Em *Prometeu aguilhoado*, de Ésquilo, o titã é apresentado como “o benfeitor da humanidade que com a sua dádiva do fogo permite o progresso do homem; também como o rebelde obstinado que não cede ao poder tirânico de Zeus, opondo firmeza de carácter e serenidade, ante a injustiça do castigo, à subserviência das demais figuras”⁴⁴⁹. Em outras fontes, como as *Metamorfoses* de Ovídio, Prometeu é apresentado como o criador dos homens, modelando-os à imagem dos deuses. Assim, o mito de Prometeu explica o aparecimento do fogo – compreendido às vezes como representação do progresso humano, do conhecimento ou mesmo da vida – servindo assim à simbologia da luta por uma causa, da grandeza de alma e de espírito; dos questionamentos e da incerteza diante da condição humana:

E assim o mito de Prometeu, além de explicar o aparecimento do fogo, ofereceu-nos também uma figura de significado poliédrico que é ao mesmo tempo símbolo do que implique luta por um ideal e nobreza de alma; símbolo de inquietação humana e das crenças e aspirações que ao longo dos tempos predominaram sucessivamente no coração humano; símbolo de protesto do homem contra a injustiça e da liberdade contra a opressão; elogio do saber e da luta do artista para dar forma à sua obra; símbolo da elevação do poeta ao lugar de Deus criador e do esforço criador do homem que ultrapassa a sua condição, quer desafiando a divindade, quer arrostando contra o mundo adverso; enfim, bandeira da rebelião da natureza contra as regras e símbolo da humanidade e da cultura humana, desde o renascimento.⁴⁵⁰

Dominica Radulescu, em seu texto *L'héritage classique face à la modernité* (2004), compara o personagem Kyo, de *La Condition Humaine*, ao grande herói da mitologia e da tragédia gregas, Prometeu. Personagem infinitamente complexo, ela diz que, por sua revolta contra a tirania e a autoridade, assim como por sua renúncia à felicidade pessoal e mesmo à vida, em nome da dignidade dos outros e de sua visão profundamente humanitária, muito se aproxima do mítico herói grego⁴⁵¹. Malraux faz referência explícita ao mito de Prometeu em *Démon de l'absolu*, ao dizer que a aventura faz parte da revolta contra a ordem dos deuses, levando os

⁴⁴⁹ FERREIRA, A *figura de Prometeu em poetas portugueses contemporâneos* in Revista de Letras da Universidade de Coimbra, s/d:173.

⁴⁵⁰ FERREIRA, s/d:173.

⁴⁵¹ RADULESCU, *L'héritage classique face à la modernité* In FOULON (ed), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*. 2004: 54.

homens a, através dela, reconhecerem em seus gestos de imperador, herói ou extravagante, a lição de Prometeu. Há, portanto, um pouco do castigo de Prometeu em cada um, como se todo homem carregasse em si o fogo da revolta e do questionamento contra a miséria da condição humana.

Se Malraux remete ao mito de Prometeu, seja por seus personagens, seja por sua personalidade, não deixa de ser interessante essa associação. Longe de ser um herói, trágico ou grego, Malraux no entanto surpreende por sua complexidade, que em seu caráter extravagante ou audacioso, o aproxima de um Prometeu revoltado, que procura lutar com suas próprias armas – a escrita, a palavra e a arte - contra o destino inevitável da condição humana. E como (pré)diz em *Démon de l'absolu*, a lição dos deuses, que se abateu sobre Prometeu, recai dessa vez sobre um herói revoltado, impetuoso, punido talvez pela ousadia de desafiar a fatalidade e o destino, mas que alguns sinais mostram já cansado, em seus últimos anos de vida. Seja ou não uma forma de punição dos deuses, as tragédias de sua vida pessoal e intelectual (morte dos dois jovens filhos, morte de Josette Clotis, distanciamento de alguns amigos e colaboradores, morte de De Gaulle, problemas de saúde, desgaste político) levam-no a assumir um tom diverso do que é encontrado nos discursos feitos durante o início e o auge de sua ação. Ainda que o tom crítico permaneça até o fim, o ânimo se mostra essencialmente pessimista e pleno de questionamentos, e suas respostas não são mais as mesmas. Aparentemente, a crença e a esperança na humanidade e no progresso, bem como na arte como meio de salvação, dão lugar ao tom ácido e a palavras duras.

Já em seus últimos anos de vida – Malraux morre em 1976 -, o escritor não mais fazia parte da vida política oficialmente, pois havia deixado o governo em 1969. No entanto, sua personalidade e seu prestígio haviam ultrapassado a carreira de ministro ou mesmo a de escritor, e pode-se afirmar que, ainda que fora da vida política, não havia se retirado da vida pública. Condecorações notáveis, como a do Prêmio Nehru, na Índia, em 1974, ou ainda o convite para discursar na comemoração do 30º aniversário de liberação dos primeiros sobreviventes dos campos de concentração por forças aliadas, em 1975, na cidade de Chartres; são estes fatos a serem observados no final da trajetória de Malraux e que, felizmente, deixaram dois discursos memoráveis como registro. Esses dois registros, no entanto, parecem mostrar um Malraux diferente dos anos anteriores. Talvez isso se deva ao confronto com o fim próximo, ou mesmo a seu estado de saúde, que já requeria cuidados especiais, ou ao cansaço pelas tragédias da vida, cansaço por aquilo que não é possível transformar, apesar de sua própria determinação. Conjecturas, enfim; mas o fato é que seu tom mostra outras nuances, e bem mais pessimistas. Sua visão de mundo já não é mais

inclinada à crença na fraternidade, ou pelo menos não da maneira quase idealista presente em quase todas as suas falas públicas. Suas palavras em relação ao homem e ao mundo se mostram bem mais duras.

Quando Malraux é indicado para concorrer ao Premio Nehru⁴⁵², é interessante notar que sua primeira reação é de recusa à candidatura, como atesta a reprodução da carta de Sophie de Vilmorin, sua companheira nos últimos anos:

23 de fevereiro de 1973
Senhor MAGNINY

Ministério de Assuntos Exteriores
Quai D'Orsay, 37
75007 – Paris

Senhor,

Queira desculpar o atraso com o qual respondo a sua pergunta apresentada muitos meses atrás. A saúde do Senhor André Malraux parece agora quase inteiramente estabelecida, e ele pôde retomar numerosas questões que haviam ficado em suspenso durante sua doença. Infelizmente, sou encarregada de dizer ao senhor que ele não deseja que sua candidatura ao Prêmio Nehru seja apresentada. No entanto, ele o agradece por sua sugestão.

Sophie L. de Vilmorin⁴⁵³

Trata-se da resposta, datilografada por Vilmorin, ao dossiê de candidatura proposto por M. Magniny, representante do Ministério de Assuntos Exteriores. No texto, Vilmorin se desculpa pela demora, deixando entender que esta se deve ao precário estado de saúde de Malraux. E afirma que Malraux não deseja que sua candidatura seja lançada. A reação de Malraux pode também se dever a duas possibilidades, além de um possível desânimo em relação a causas e lutas: seu próprio estado de saúde, ainda que melhor, continuava delicado, e não o estimulava a viagens e a aparições públicas. Pode, também, dever-se a um certo mal-estar que houve em seu mandato com o Ministério de Assuntos Exteriores, quando o então ministro Michel Debré recusa a Malraux a prerrogativa das relações culturais internacionais, pasta fortemente requisitada pelo ministro-escritor. Sobre o caso, Philippe Poirrier comenta: « “Por outro lado, André Malraux não obtém a vinculação ao Ministério da Cultura dos serviços culturais

⁴⁵² O Prêmio Nehru foi criado pelo governo indiano após a morte do líder Jawaharlal Nehru em 1964, lamentada pelo mundo inteiro. Anualmente, uma personalidade é escolhida por sua notável contribuição para o progresso internacional, o bem-estar e a amizade entre todos os povos do mundo. Alguns dos predecessores de Malraux foram Martin Luther King (póstumo) e Madre Theresa. Interessante observar que, em 2006, o presidente do Brasil, Luís Inácio Lula da Silva, foi agraciado com o mesmo prêmio.

⁴⁵³ Documento pertencente ao dossiê *Prix Nehru*, na Bibliothèque Jacques Doucet, *Fonds Malraux*, Cote MLX ms ep 165-166. Tradução minha.

delegados inicialmente ao Ministério dos Assuntos Exteriores. A recusa de Michel Debré é sem apelo»⁴⁵⁴. Michel Debré fala sobre a questão em seu livro de memórias lançado em 1988, e uma possível de mágoa de Malraux em relação ao fato:

Eu não quis ceder à solicitação de confiar-lhe [a Malraux] a direção dos Assuntos culturais que se localiza no Quai D'Orsay, pois me parece indispensável conservar a unidade de nossa ação no exterior. Seu gênio não necessita desses serviços para afirmar a presença cultural da França fora de nossas fronteiras! No entanto, a seus olhos, é uma sombra no quadro e Malraux, sem nunca me dizer abertamente, se mostrará sensível à recusa..⁴⁵⁵

Assim, por questões de mal estar ou de saúde, o fato é que Malraux procurou declinar gentilmente do convite à candidatura. Porém, provavelmente pela demora de sua carta resposta, a candidatura foi realizada e vencedora do Prêmio Nehru de 1972, como ilustra esse comunicado à imprensa feito pelo governo indiano, num tom extremamente elogioso e engrandecedor de Malraux:

Comunicado de Imprensa de 12 de outubro de 1973

Após um profundo exame das numerosas propostas recebidas do mundo inteiro, o júri do Prêmio Jawaharlal Nehru para a compreensão internacional decidiu, por unanimidade, atribuir essa recompensa, para o ano de 1972, ao Senhor André Malraux, França.

A brilhante personalidade de André Malraux se exprime com eloquência em suas ideias, sua escrita e seus atos. Nos termos do próprio Jawaharlal Nehru “Com seu espírito poderoso e analítico, ele (Malraux) procurou a luz aonde ele poderia encontrá-la, no passado e no presente, por seu pensamento, sua fala, seus escritos ou, melhor do que tudo, por sua ação, no jogo da vida e da morte”.

Campeão insaciável da liberdade e da dignidade humana, André Malraux lutou com sua pena e sua espada contra a exploração do homem pelo homem e para amenizar os sofrimentos de milhões de oprimidos nas diversas partes do mundo. Sem ser intimidado por sua posição eminente, oficial e pessoal, ele demonstrou a coragem de suas opiniões em um grau que impõe grande respeito. O interesse apaixonado pela condição humana e sua crença no destino comum do homem conduziram-no além de sua herança européia ao estabelecer relações próximas com os povos e as culturas asiática e africana.

⁴⁵⁴ POIRRIER, 2000:87. Tradução minha do original: «En revanche, André Malraux n'obtient pas le rattachement au Ministère des Affaires Culturelles des services culturels abrités par le Ministère des Affaires Etrangères. Le refus de Michel Debré est sans appel.»

⁴⁵⁵ POIRRIER, 2000:88. Tradução minha do original: «Je n'ai pas voulu céder à sa demande de lui confier la direction des Affaires culturelles qui demeure au Quai d'Orsay, car il me paraît indispensable de conserver l'unité de notre action à l'étranger. Son génie n'a pas besoin de ces services pour affirmer la présence culturelle de la France hors de nos frontières! Cependant, à ses yeux, c'est une ombre au tableau et Malraux, sans me faire ouvertement le reproche, y sera sensible.»

A recompensa atribuída a André Malraux é uma homenagem a sua dedicação, durante toda sua vida, ao ideal da paz, da compreensão internacional, do bem-estar e da amizade entre os povos do mundo.⁴⁵⁶

O texto exalta as conquistas de Malraux, bem como seu combate pela liberdade e pela dignidade humanas, utilizando como armas “sua pena e sua espada”, e lembrando ainda que seu interesse pela condição humana o levou além da nação européia, aproximando-o de culturas como a asiática e a africana. No texto, um dos pontos levantados é que Malraux nunca se intimidou com sua posição de prestígio, mostrando coragem diante de opiniões contrárias e impondo respeito às suas ideias. Interessante observar que, ao lado da exaltação de suas conquistas e da importância de seu papel, um dos fatos lembrados e utilizados como justificativa à homenagem reside justamente no reconhecimento de que a presença constante de críticas desfavoráveis – que se referem sobretudo a seu período no governo gaullista - não o desencorajaram.

No discurso de agradecimento, na Índia, em 1974, por ocasião da entrega do prêmio, o que se vê é um Malraux visivelmente debilitado e afetado por certo negativismo em sua visão do mundo e dos homens. Ele inicia sua palavra de forma mais categórica do que o usual, afirmando que o mundo atual necessita passar por mudanças radicais:

Il est clair pour tout historien que l'ordre social du monde se trouve dans l'état où se trouvait l'ordre social des nations il y a un siècle. (...)
Mais nous avons tous pris conscience que le monde en gestation appelle des changements radicaux, non d'heureuses adaptations du monde de naguère. (ref. 7.6)⁴⁵⁷

E continua, ao indagar sobre o futuro da civilização: “Pour quels petits-fils travaillons-nous? De quels moyens dispose une politique de survie de notre civilisation?”⁴⁵⁸. Malraux

⁴⁵⁶ Documento pertencente ao dossiê *Prix Nehru*, na Bibliothèque Jacques Doucet, *Fonds Malraux*, Cote MLX ms ep 165-166. Tradução minha do original: Communiqué de Presse du 12 octobre 1973/Après un examen approfondi des nombreuses propositions reçues du monde entier, le jury du Prix Jawaharlal Nehru pour la compréhension internationale a décidé à l'unanimité d'attribuer cette récompense, pour l'année 1972, à M. André Malraux, France./L'éclatante personnalité d'André Malraux s'exprime avec éloquence dans ses propos, ses écrits et ses actes. Dans les termes mêmes employés par Jawarhal Nehru « Avec son esprit puissant et analytique, il (Malraux) a cherché la lumière là où il pouvait la trouver, dans le passé et dans le présent, par sa pensée, sa parole, ses écrits ou, mieux que tout, par son action, dans le jeu de la vie et de la mort. »/Champion insatiable de la liberté et de la dignité humaine, André Malraux a lutté vaillamment avec sa plume, et son épée, contre l'exploitation de l'homme par l'homme et pour l'allègement des souffrances de millions d'opprimés dans diverses parties du monde. Sans être intimidé par sa position éminente, officielle et personnelle, il a montré le courage de ses opinions à un degré qui impose le respect le plus large. L'intérêt passionné qu'il porte à la condition humaine et sa croyance dans le destin commun de l'homme, l'ont conduit au-delà de son héritage européen jusqu'aux relations intimes avec les peuples et les culture asiatique et africaine./La récompense attribué à André Malraux est un hommage à un dévouement de toute sa vie à l'idéal de la paix, de la compréhension internationale, de la bienveillance et de l'amitié entre les peuples du monde.

⁴⁵⁷ MALRAUX, *Discours en Inde - Prix Nehru* (1974). Dossiê *Prix Nehru*, *Fonds Malraux*, Bibliothèque Jacques Doucet, MLX ms ep 165-166.

⁴⁵⁸ MALRAUX, *Discours en Inde - Prix Nehru* (1974) Dossiê *Prix Nehru*, *Fonds Malraux*, Bibliothèque Jacques Doucet, Cote MLX ms ep 165-166.

desenvolve, ao longo desse discurso, a afirmação lançada no início, de que o mundo precisa de transformações radicais. Mas na tentativa de explicar sua colocação, ele soa de maneira sobretudo pessimista, ao contrário do tom encontrado em discursos anteriores, o que chama bastante atenção. Ele enumera os males da humanidade: fome, ataques nucleares, crescente escassez dos recursos naturais, guerras, concluindo que a ciência, ao valorizar o poderio humano, também tem seu preço, e para toda conquista positiva há um correspondente negativo:

Nous connaissons les retombées atomiques, le siècle prochain connaîtra toutes les retombées de la puissance humaine. Le XIXe s'est écoulé dans la certitude que la science n'a pas de passif. Le nôtre sait qu'à l'anesthésie répond la dynamite, qu'à la pénicilline, la bombe atomique, à la conquête de la lune, le drame de la jeunesse. On a cru que la puissance de l'espèce humaine irait sans rançon; que la science donnait, parce qu'elle n'avait pas encore présenté ses factures. Nous n'ignorons plus qu'elle termine l'addition. Aux fléaux mineurs, la raréfaction de l'eau potable par exemple, s'ajoutera la présence de fléaux millénaires, la famine et l'inondation. Un siècle de télévision les supportera-t-il? Ceux qui les subissent, eux, ne les supporteront plus.⁴⁵⁹

E a reflexão segue, com a interrogação: “Toute tentative d'organisation du monde, même partielle, est chimérique ?”⁴⁶⁰. Mesmo nas notas manuscritas que indicam caminhos de raciocínio para a preparação do discurso, o que se vê são termos pouco usuais nas falas malruccianas, tais como “ódio” e “destruição das espécies”. Outra questão surge, dessa vez sem resposta: “Que peut-on pour les hommes?”, e com ênfase no verbo ‘peut’, sublinhado. O destaque para o verbo parece indicar que a dúvida reside justamente na possibilidade de ação, quer dizer: é possível, ou não, fazer algo pela humanidade?

(1)-
La haine ?
Que peut-on pour les hommes ?
La destruction des espèces
Retombées techniques ⁴⁶¹

As notas seguintes corroboram o tom descrente e pessimista, apresentando mesmo sentidos mais fechados, não mais colocados em interrogação, mas em afirmações: “A aproximação positiva (amizade) é utópica, mas não a negativa (acabar com o ódio)”.

(2)-
Le rapprochement positif (amitié) est utopique,

⁴⁵⁹ MALRAUX, *Discours en Inde - Prix Nehru* (1974). Dossiê *Prix Nehru*, *Fonds Malraux*, Bibliothèque Jacques Doucet, Cote MLX ms ep 165-166.

⁴⁶⁰ MALRAUX, *Discours en Inde - Prix Nehru* (1974). Dossiê *Prix Nehru*, *Fonds Malraux*, Bibliothèque Jacques Doucet, Cote MLX ms ep 165-166.

⁴⁶¹ MALRAUX, *Discours en Inde - Prix Nehru* (1974). Dossiê *Prix Nehru*, *Fonds Malraux*, Bibliothèque Jacques Doucet, Cote MLX ms ep 165-166 (*miettes de discours*).

pas le négatif (supprimer la haine)⁴⁶²

Nessa nota, que não está de todo clara em seu significado, mas é coerente com o tom geral utilizado no discurso e com as ideias apresentadas nele, Malraux parece fazer menção à sua ideia de fraternidade, amplamente trabalhada em suas falas e utilizada como forma de apostar em uma possibilidade de aproximação, igualitária, entre nações e culturas diferentes. O curioso é que, no manuscrito, o escritor parece justamente não acreditar mais nas colocações sobre fraternidade e amizade, tão preconizadas em seus discursos, sobretudo nos que eram realizados no exterior.

Em 1975, um ano antes de sua morte, no discurso de Chartres, por ocasião do trigésimo aniversário de liberação dos campos de extermínio, chama a atenção também sua narrativa dos horrores cometidos em tais lugares. Se tal narrativa é justificável a fim de lembrar os acontecimentos vividos pelos franceses durante a ocupação alemã, ela se faz extremamente longa e detalhada, começando pelo impactante trecho: « Je rouvivrai à peine le livre des supplices. Encore faut-il ne pas laisser ramener, ni limiter à l'horreur ordinaire, aux travaux forcés, la plus terrible entreprise d'avilissement qu'ait connue l'humanité »⁴⁶³.

Nesse discurso, reproduzido e comentado em jornais como *Le Figaro* (12.05.75) e *Herald Tribune* (12.05.75), ele pondera sobre as atrocidades cometidas contra a humanidade pelos próprios homens, dizendo que tais ações eram realizadas pelo mal absoluto; esse mal era, portanto, uma parte dos homens da qual os próprios homens tinham medo. E ele segue, num trecho extremamente interessante, ainda que se mostre bastante severo ao julgar os homens: « Il y a quelque chose d'énigmatique et de terrifiant dans la volonté de déshumaniser l'humain, comme dans les pieuvres, comme dans les monstres. (...) Là, pour la première fois, l'homme a donné des leçons à l'enfer »⁴⁶⁴.

Nos dois discursos em questão, a ideia de fraternidade parece então dar lugar a novos sentidos, a novos sentimentos, talvez mais realistas e menos utópicos. Reconhecer, num discurso de comemoração, que o homem é capaz de mostrar o significado do mal, o mal que pode residir dentro de cada um, é de fato curioso para alguém que, apesar de ter conhecido o pior do ser humano em diversas ocasiões, sempre optara por dar lugar ao melhor da humanidade. É importante frisar que dois termos sempre presentes em seus discursos eram fraternidade e esperança. Fraternidade, por ser a saída e a possibilidade de comunhão e de entendimento entre nações e culturas diferentes; esperança porque não se ignora que o homem

⁴⁶² MALRAUX, *Discours en Inde - Prix Nehru* (1974). Dossiê *Prix Nehru*, Fonds Malraux, Bibliothèque Jacques Doucet, Cote MLX ms ep 165-166 (*miettes de discours*).

⁴⁶³ MALRAUX, *Discours prononcé à Chartres* (1975), 1996:370.

⁴⁶⁴ MALRAUX, *Discours prononcé à Chartres* (1975), 1996:372.

pode dar lições ao inferno, mas que apesar disso, é preciso acreditar que guerras, destruições e ódios podem adquirir significados diferentes, através da arte e da vontade humana. Afirmar que só a arte pode salvar o homem da morte talvez seja um pouco ingênuo, mas essa ingenuidade utópica, aliada à sua malícia diplomática, à audácia e à inteligência fazem uma interessante combinação de alguém que pôs sua reflexão e suas palavras à disposição de todos. Um Prometeu que roubou o fogo dos deuses para cedê-lo aos homens. E que, depois de castigado, de haver sofrido, parece ter deixado de acreditar, não na arte como salvação, mas na possibilidade de os homens serem salvos.

Conclusão

No decorrer desse trabalho de pesquisa, diversas questões surgiram conforme a reflexão sobre o pensamento de André Malraux se desenvolvia. Em primeiro lugar, ao investigar obras bibliográficas que punham em cena a política cultural realizada pelo escritor, verifiquei que grande parte demonstrava parcialidade em relação às análises da atuação de Malraux no Ministério. Ainda que nenhum discurso seja neutro, o fato de encontrar predominantemente textos que mostram posicionamento, contra ou a favor, gerou dificuldades na medida em que sentia falta de um distanciamento crítico em relação às leituras que fazia sobre os projetos e as ideias defendidas pelo escritor.

Quem é Malraux? A interrogação se colocava até mesmo fora da obra malruciana. E, longe de ser respondida ou resolvida, ela pareceu se tornar ainda mais complexa quando parti para realizar pesquisa complementar de fontes durante estágio doutoral. Tive então oportunidade de observar as comemorações dedicadas ao cinquentenário do Ministério da Cultura da França (1959-2009). No grande evento de debate sobre cultura, políticas culturais, novas tecnologias, com o atual ministro da pasta, bem como com antigos representantes da área, pesquisadores e teóricos do ramo, Malraux foi lembrado de diversas formas, programadas e espontâneas: desde o vídeo de abertura, no qual eram mostradas imagens suas palestrando ou em exposições, até o grupo de manifestantes que gritava seu nome e mostrava uma faixa com sua foto. Tive também oportunidade de encontrar outros discursos, alguns inéditos, em geral datilografados, o que não impedia que eles contivessem, invariavelmente, correções, comentários, riscos, recortes e colagens; tudo feito com a cuidadosa caligrafia de Malraux, mostrando seu firme trabalho de escrita e de escuta.

Além disso, a obra de Malraux forma um grande conjunto que, segmentado em ficção, crítica de arte e discursos, une-se através dos temas abordados e da questão central: a arte e a cultura

como formas de o homem interrogar seu próprio destino. No que se refere aos discursos, eles formam uma grande teia, com referências diretas e indiretas a outros discursos, constituindo uma rede de pensamentos e reflexões que acabava por aproximar falas distantes cronologicamente ou contextualmente. Penso que, na realidade, seus discursos consolidam seu pensamento, mostrando-se como a base de sua ação e, além disso, apresentando-se como uma possibilidade incomensurável de formatação de um grande e único texto crítico, plural em suas formas, mas coerente em suas ideias. Por isso remontam à noção de teia, como algo que se divide, se reparte, que rompe e restaura alguns fios, mas que por fim se entrelaçam, se aproximam e dialogam entre si. Pode-se dizer que o mito do Prometeu acorrentado, que representa o caráter trágico, o homem revoltado e preso a seu destino, permeia, como ideia, a obra malruciana e o próprio Malraux.

Os discursos se apresentaram em grande número, e não foi uma tarefa fácil fazer um recorte que buscasse pôr em evidência sua reflexão sobre cultura, museus, patrimônio e arte. Isto se deve ao fato que essas noções permeavam todas as suas falas, invariavelmente, em maior ou menor intensidade. Mesmo nas situações em que isso não era esperado, como nos incansavelmente citados discursos relativos ao orçamento, Malraux retomava constantemente um debate sobre o tema da cultura e da história da arte, buscando enfatizar a importância destas na mediação das relações entre homem e mundo. Ao lado de formas e intenções políticas, sua reflexão está presente de forma marcante, mostrando não apenas um grande domínio do discurso oral, mas também a destreza em conciliar harmoniosamente temas às vezes tão distintos.

Por que Malraux? Porque Malraux, mais do que ter formado um ministério, se mostrou como um mistério, e não somente como título de um documentário, *Le mystère Malraux*, dedicado a ele. Michel Deguy observa com sagacidade que Malraux inventou ao mesmo tempo a era do cultural e a do pré-cultural. Assim, mais do que uma referência nas áreas de política cultural, de reflexão e de noções sobre museus e arte, Malraux postulou uma nova abordagem da relação que pode ser construída entre cultura, política e indústria cultural, sempre buscando demonstrar a grandeza da arte. Porém, ao contrário de Michel Deguy, não penso que a noção de museu imaginário esteja “ultrapassada”, tampouco a confrontação entre imagem e tecnologia implicada pelo conceito. A relevância do museu imaginário reside justamente em sua capacidade de se renovar, de se reatualizar, de se metamorfosear constantemente. E, a prova disso é que, hoje, é possível discutir e debater a ideia de museu imaginário à luz de novas noções e novos parâmetros, como um conceito que não é estático ou vinculado ao tempo.

A despeito de críticas e polêmicas relacionadas ao Ministro, sobretudo no que se refere às suas escolhas políticas, é inegável sua contribuição à política cultural francesa, cujo surgimento, nos moldes uma administração organizada, se dá justamente a partir de sua gestão.

A intenção desse trabalho é mostrar que Malraux é mais do que um homem de seu tempo; ele é um homem do presente, da atualidade. Suas ideias tem como interlocutora a sociedade de sua época e, sem esforço, caminhou ao encontro das questões da sociedade atual, antecipando tensões e problemas como somente os grandes intelectuais são capazes de fazer.

Irina Bokova, atual diretora geral da Unesco, em entrevista recente⁴⁶⁵, afirmou que o humanismo no século XXI era decorrente de transformações inevitáveis da relação desgastada entre cultura, identidade e liberalismo econômico. De acordo com Bokova, a grande questão que se coloca na atualidade é a da diversidade cultural. O conhecimento e a consciência dessa diversidade se mostram como ferramentas para o desenvolvimento e a democratização do mundo. Para ela, não basta proteger essa pluralidade de identidades, que molda a humanidade como uma inesgotável fonte de riquezas, mas se deve também promovê-la, através de debates e diálogo entre nações. A diversidade cultural, nesse caso, atuaria como contraponto ao paradigma da globalização, da uniformização de identidades culturais. Não é difícil pensar Malraux inserido nesse contexto, que se apresenta 50 anos após o início de sua ação como ministro. Atemporal e atual, ele sintetiza, ironicamente, as características do que a autoridade máxima da Unesco define como “*l’homme cultivé*” do século XXI: uma pessoa que sabe se comunicar com várias culturas; compreende as outras mentalidades; respeita a diversidade cultural; detém uma visão aberta do mundo e possui uma compreensão profunda de suas próprias raízes. Malraux é como o *quodlibert* benjaminiano: possui algo de colecionador e de *flâneur*, como quem personifica a reunião e a dispersão ao mesmo tempo.

Talvez quem melhor tenha sabido sintetizar o que significou o decênio Malraux foi Jacques Rigaud, ao traçar uma avaliação distante da égide dourada das comemorações e das bandeiras políticas. Rigaud lembra a hesitação de Malraux, sua audácia, seu verbalismo, sua força de vontade, seu caráter correto, seu desinteresse pela burocracia, suas tragédias pessoais; brilhante e – por que não? – decepcionante ao mesmo tempo. Um mar de contradições. Esse é Malraux. E, como pode ser visto, se não consegui responder à interrogação sobre quem é

⁴⁶⁵ A entrevista foi apresentada no programa Milênio, do Canal GoboNews, no dia 28/06/2010, e pode ser vista na íntegra através do endereço: <http://video.globo.com/Videos/Player/Noticias/0,,GIM1291593-7823-IRINA+BOKOVA+A+DIPLOMATA+A+ASSUMIR+O+CARGO+DE+DIRETORAGERAL+DA+UNESCO,00.html>

Malraux, ao menos espero ter respondido à segunda indagação: por que Malraux? Porque ele é um homem do passado e do presente, do ontem e de hoje; e das questões sem respostas.

Bibliografia

1. Discursos de André Malraux

1.1. Livros

MALRAUX, André. *Discours au Brésil - Palavras no Brasil*. Organização de Edson Rosa da Silva. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

_____ *La Politique, la culture*. Paris: Gallimard, 1996.

_____ *Discours à l'Assemblée Nationale Française 1945-1976* (Org. DELPUECH, Philippe). Paris: Assemblée Nationale, 1996.

_____ Discurso na *Fondation Maeght* – Inauguração da Exposição *André Malraux et le Musée Imaginaire*. In *La Tête d'obsidienne*, Paris: Gallimard, 1974.

_____ Discours prononcé par André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle Maison Française d'Oxford (1967). In DE COURCEL, Martine. *Malraux, Être et Dire Néocritique*. Paris: PLON, 1976.

1.2. Sites

Ministère de la Culture de France, disponível no endereço:

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/biographie.html>

Assemblée Nationale de France, disponível no endereço :

<http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/andre-malraux/discours/malraux.asp>

1.3. Fontes arquivísticas

Fonds Malraux (Bibliothèque Jacques Doucet – Paris). Cote MLX ms ep 87, 88, 89-91, 103, 107, 108, 111, 165-166. Esse fundo contém ainda o discurso de resposta do Presidente dos EUA, John Kennedy, ao discurso de Malraux, por ocasião de sua visita ao país americano. Para fins de referência bibliográfica:

KENNEDY, *Discours à la Maison Blanche* (1962). Bibliothèque Jacques Doucet, *Fonds Malraux*, MLX MS ep 103.

Archives Nationales (Caran – Fontainebleau). Versements 20090131 arts. 36, 80, 128, 132, 143, 195, 75, 19950514 arts. 5, 6, 8.

2. Ensaaios críticos de André Malraux

MALRAUX, André. *Psychologie de l'Art (Le Musée imaginaire - La Création artistique - La Monnaie de l'absolu)*. Genebra: Skira, 1947.

_____ *Dessins de Goya au Musée du Prado*. Genebra: Skira, 1947.

_____ *Saturne, Essai sur Goya*. Paris: Gallimard, 1950.

_____ *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale (La Statuaire - Des Bas-reliefs aux grottes sacrées - Le Monde Chrétien)*. Paris: Gallimard, 1952.

_____ *Les Voix du silence (Le Musée imaginaire - La Création artistique - La Monnaie de l'absolu)*. Paris: Gallimard, 1951.

_____ *La Métamorphose des dieux I (Le Surnaturel)*. Paris: Gallimard, 1957.

_____ *La Tête d'obsidienne*, Paris: Gallimard, 1974.

_____ *La Métamorphose des Dieux II (L'Irréel)*. Paris: Gallimard, 1983.

_____ *La Métamorphose des Dieux III (L'Intemporel)*. Paris: Gallimard, 1992.

_____ *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard:1977

_____ *La Tentation de l'Inde*. Paris: Gallimard, 2004.

_____ *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 2006.

3. Livros e capítulos sobre André Malraux⁴⁶⁶

ANDRÉ MALRAUX ET LA MODERNITÉ. Paris: Musée de la Vie Romantique, 2002.

ANDRÉ MALRAUX/FONDATION MAEGHT. Paris: Arte-Adrien Maeght, 1973.

BIASINI, Émile. *Sur Malraux: celui qui aimait les chats*. Paris: Odile Jacob, 1999.

BLANCHARD, Maxime. *S'engager: l'intellectuel dans l'œuvre d'André Malraux*. Arras: Artois Presses Universitaires, 2008.

BOISDEFFRE, Pierre. *Malraux*. Paris: Éditions Universitaires, 1960.

BRINCOURT, André. *Malraux le malentendu*. Paris: Bernard Grasset, 1986.

CATE, Curtis. *André Malraux*. Paris: Flammarion, 1994.

CAZENAVE, Michel. *André Malraux: une vie, une oeuvre, une époque*. Paris: Éditions Balland, 1985.

CHANUSSOT, Jacques & TRAVI, Claude. *Dits et écrits d'André Malraux*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon/Collection Écritures, 2003.

DE COURCEL, Martine. *Malraux, Être et dire néocritique*. Paris: PLON, 1976

⁴⁶⁶ A bibliografia crítica sobre a obra malruciana é muito mais vasta; porém, optei por fazer um recorte e selecionar apenas os títulos relacionados à temática da pesquisa.

- DUVAL-STALLA**, Alexandre. *André Malraux, Charles de Gaulle: une histoire, deux légendes*. Paris: Gallimard, 2008.
- FOULON**, Charles-Louis (Org.). *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*. Bruxelles: Complexe, 2004.
- GUÉRIN**, Jean-Yves & **DIEUDONNÉ**, Julien. *Les écrits sur l'art d'André Malraux*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.
- HOLLEAUX**, André. *Malraux Ministre, au jour le jour: souvenirs d'André Holleaux*. Paris: Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, 2004.
- LARRAT**, Jean-Claude. *André Malraux*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.
- _____ *Malraux, théoricien de la littérature (1920-1951)*. Paris: PUF, 1996.
- _____ *Malraux: résumés, commentaires critiques et documents complémentaires*. Paris: Nathan, 1992.
- _____ & **RADULESCU**, Domnica. *Malraux et la diversité culturelle*. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, 2004.
- LEBOVICS**, Herman. L'opération Joconde: Malraux séduit les États-Unis In **FOULON**, Charles-Louis (Org.). *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*. Bruxelles: Complexe, 2004.
- LESCURE**, Jean. *Album Malraux*. Paris: T.Mage, 1986.
- LOTTMAN**, Herbert. *L'écrivain engagé et ses ambivalences: de Chateaubriand à Malraux*. Paris: Odile Jacob, 2003.
- LYOTARD**, Jean-François. *Chambre sourde: l'antiesthétique de Malraux*. Paris: Galilée, 1998.
- _____ *Signé Malraux*. Paris: Grasset, 1996.
- GODARD**, Henri. *L'amitié André Malraux*. Paris: Gallimard, 2001.
- _____ *L'autre face de la littérature: essai sur André Malraux et la littérature*. Paris: Gallimard, 1990.
- JACQUES**, Marcelo. Art, culture et métamorphose: une lecture de Malraux . In: **FOULON**, Charles-Louis. (Org.). *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*. Bruxelles: Complexe, 2004.
- MCGILLIVRAY**, Hector. *Malraux et la révolte irrationnelle: politique, histoire et culture*. Paris: Minard, 2000.
- MOELLER**, Charles. *Littérature du XXe. siècle et christianisme: espoir des homes – vol. III*. Belgique: Casterman, 1963.

MOSSUZ-LAVAU, Jeanine. *André Malraux et le gaullisme*. Paris, Presses des Sciences: 1982.

_____ *André Malraux: qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture, 1987.

PENAUD, Guy. *Malraux et la Résistance*. Paris: Fanlac, 2001.

RADULESCU, Domnica. L'héritage classique face à la modernité In **FOULON**, Charles-Louis (Org.). *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*. Bruxelles: Complexe, 2004.

ROSA DA SILVA, Edson. *De la précarité et de l'intemporalité des oeuvres: la conception esthétique d'André Malraux*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2000.

_____ (Org.) *André Malraux: Palavras no Brasil / Discours au Brésil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

_____ *As (Não-) Fronteiras Espaço-Temporais em "L'Espoir" de Andre Malraux*. Rio de Janeiro: Ed.Rio, 1978.

_____ André Malraux au Brésil: le rôle de l'art. In: Tania Franco Carvalhal. (Org.). *Le Brésil dans La Revue de Littérature Comparée*. Paris: Klincksieck, 2006, v. 312.

_____ Le Musée et la bibliothèque: un dialogue culturel. In: Anissa B. Chami. (Org.). *André Malraux. Quête d'un idéal humain et de valeurs transcendantes*. Casablanca: Éditions La croisée des Chemins, 2006, v. 1.

_____ La métamorphose de la littérature et de l'art selon André Malraux. In: Sushira Duangsamorn. (Org.). *Re-imagining Language and Literature for the 21st Century*. Amsterdam / Nova York: Rodopi, 2005.

_____ A fotografia e a arte: ainda o diálogo entre André Malraux e Walter Benjamin. In: Eduardo Coutinho; Lisa Block de Behar; Sara Viola Rodrigues. (Org.). *Elogio da lucidez*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

_____ Malraux et Picasso: sens de l'art et autonomie des formes. In: Charles-Louis Foulon. (Org.). *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*. Paris: Editions Complexe, 2004.

_____ Malraux e o diálogo das artes. In: Paulo Bernardo Vaz; Vera Casa Nova. (Org.). *Estação Imagem: desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____ La photographie et l'art: encore le dialogue entre André Malraux et Walter Benjamin. In: Jean-Claude Larrat; Jacques Lecarme. (Org.). *D'un siècle l'autre: André Malraux*. Paris: Gallimard, 2002.

_____ Malraux e a Guerra Civil Espanhola: do romance ao filme. In: Oliveira, Esther Abreu Vieira de; Caser, Maria Mirtis. (Org.). *Universo hispánico: lengua, literatura, cultura*. Vitória: UFEES / APEES, 2001.

_____ La Tête d'obsidienne: Malraux beyond forms. In: Harris, Geoffrey T.. (Org.). *André Malraux across boundaries*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi B. V., 2000.

SAINT-CHÉRON, François de. *André Malraux*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 1996. Parte do livro está disponível no endereço: <http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/malraux/>

_____ *L'Esthétique de Malraux*. Paris: Sedes, 1996.

_____ Malraux critique d'art. Communication proposée au Colloque Centenaire de la naissance d'André Malraux, Université Silpakorn, Bangkok, 27-28 novembre, 2001. Disponível no endereço: <http://www.malraux.org/index.php/articles/909-fsc1.html>

SAINT-CHÉRON, Michaël de. *Malraux, le ministre de la fraternité culturelle*. Paris, Éditions Kimé: 2009.

_____ *Malraux et les juifs*. Paris: Desclée de Brouwer, 2008.

- _____ *André Malraux ou la conquête du destin*. Paris: Giovanangeli, 2006.
- _____ *Malraux, la recherche de l'absolu*. Paris: La Martinière, 2004.
- STÉPHANE**, Roger. *Malraux, le premier dans le siècle*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____ *Malraux, entretiens et précisions*. Paris: Gallimard, 1994.
- SUARÈS**, Guy. *Malraux, celui qui vient: entretiens entre André Malraux, Guy Suarès, José Bergamin*. Paris: Éditions Stock, 1979.
- TANNERY**, Claude. *Malraux, l'agnostique absolu ou la métamorphose comme loi du monde*. Paris: Gallimard, 1985.
- THIERRY**, Solange. Malraux et la modernité : le pouvoir de l'image. In *André Malraux et la modernité*. Paris: Musée de la Vie Romantique, 2002.
- TODD**, Olivier. *Malraux, une vie*. Paris: Gallimard, 2002.
- TURC**, Sylvain. *L'état et la culture: le Ministère des Affaires Culturelles*. Mémoire de l'Université de Grenoble, 1987.
- VIEILLARD-BARON**, Jean-Louis. A "verdade da arte" e a liberdade de espírito em Hegel e André Malraux. In **ROSENFELD**, Denis (org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- VILLEMOT**, Dominique. *André Malraux et le politique: l'être et l'histoire*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- ZARADER**, Jean-Pierre. *Malraux ou la pensée de l'art*. Paris: Ellipses, 1998.
- _____ *Le vocabulaire de Malraux*. Paris: Ellipses: 2001.

5. Artigos em periódicos sobre André Malraux:

- ANTHONIOZ**, Bernard. Le rôle d'André Malraux dans l'histoire de la politique culturelle de la France. Communication présentée au Colloque De Gaulle et Malraux, 1986.
- ARROUYE**, Jean. L'oeuvre de Picasso à l'aune du Musée Imaginaire. In *Revue L'École des Lettres*. N.6, 2001/2002.
- BARTHELET**, Philippe. La traversée du nihilisme. In *ESPOIR – Revue de la Fondation de L'Institut Charles de Gaulle*. Paris: n.111, avril/1997.
- BÉNIT**, André. Malraux, une visite à Bruxelles (1935). In *Revue André Malraux Review*. Vol. 25, n.1/2, 1994/1995.
- BRINCOURT**, André. Malraux ou le refus du destin. In *ESPOIR – Revue de la Fondation de L'Institut Charles de Gaulle*. Paris: n.111, avril/1997.
- DIEUDONNÉ**, Julien. Pensée sur l'art et engagement politique chez Malraux. In *Revue L'École des Lettres*. N.6, 2001/2002.

- _____. Barthes, leitor de Malraux: uma ocultação terrorista. In *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol.5, n.2, 2003
- DOUDET**, Marie-Sophie. L'imprimerie des arts: la photographie et le Musée Imaginaire. In *Revue L'École des Lettres*. N.6, 2001/2002.
- DURANTE**, Daniel. Le concept de culture chez André Malraux à l'aube du nouveau millénium. In *Revue André Malraux Review*. Vol. 25, n.1/2, 1994/1995.
- DUVAL**, Alexandre. Une histoire, deux légendes. In *ESPOIR – Revue de la Fondation de L'Institut Charles de Gaulle*. Paris: n.111, avril/1997.
- FREITAS**, Maria Teresa. Ficção e história: Malraux e a Guerra Civil Espanhola. In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Editora Marco Zero, v.7, n.13, set 86/fev 87.
- FOULON**, Charles-Louis. Ministre du rayonnement français (1946-1996). In *ESPOIR – Revue de la Fondation de L'Institut Charles de Gaulle*. Paris: n.111, avril/1997.
- JACQUES**, Marcelo. Arte, cultura e metamorfose: uma leitura de André Malraux. In *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 123-140, 2001.
- _____. L'anti-destin de l'oeuvre d'art dans l'esthétique de Malraux. In *Alea: Estudos Neolatinos*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 2, p. 96-101, 1998.
- KATTAN**, Naïm. Entretien avec André Malraux. In *Revue André Malraux Review*. Vol. 25, n.1/2, 1994/1995.
- KHÉMIRI**, Moncef. André Malraux et la passion de Rembrandt. In *Revue André Malraux Review*. Vol. 28, n.1/2, 1999.
- LA GORCE**, Paul-Marie de. Retour vers la grandeur. In *ESPOIR – Revue de la Fondation de L'Institut Charles de Gaulle*. Paris: n.111, avril/1997.
- LAMBAL**, Raphaël. Les discours d'André Malraux: une éloquence au service de la noblesse humaine. In *Revue d'histoire littéraire de la France*. Paris: PUF, n.4., vol.107, 2007.
- LAVÉRY**, Pierre. Deux humanistes dans le siècle. In *ESPOIR – Revue de la Fondation de L'Institut Charles de Gaulle*. Paris: n.111, avril/1997.
- RIGHI**, Nicolas. L'humanisme d'André Malraux disponível no endereço:
www.andremalraux.com/malraux/articles/humanisme.pdf.
- ROSA DA SILVA**, Edson. La littérature et la culture à l'ère de la mondialisation: essai sur André Malraux. In *Censive: Revue internationale d'études lusophones*, v. 1, p. 81-92, 2007.
- _____. L'art extrême-oriental dans *Les voix du silence* et dans *L'Intemporel*. In *Présence d'André Malraux*, v. 5/6, p. 223-228, 2006.
- _____. André Malraux au Brésil: le rôle de l'art. In *Revue de Littérature Comparée*, v. 316, p. 443-448, 2005.
- _____. Malraux, La recherche de l'absolu. In *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 7, p. 334-337, 2005.

- _____ O museu imaginário e a difusão da cultura. In *Semear*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 187-196, 2002.
- _____ Malraux e Picasso: a autonomia da arte moderna. In *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 123-141, 2001.
- _____ Do real ao ficcional: a experiência estética de André Malraux. In *Ponto e Vírgula*, Porto Alegre, v. 42, p. 49-52, 2001.
- _____ La métamorphose de l'art: la lutte contre les formes et contre le temps. In *Revue André Malraux Review*, Knoxville, Tennessee, EUA, v. 30, n. 1/2, p. 89-96, 2001.
- _____ André Malraux e o cinema. In *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 37-58, 1999.
- _____ De la précarité et de l'intemporalité des oeuvres: la conception esthétique d'André Malraux. In *Revue André Malraux Review*, Knoxville - Tennessee, v. 28, n. 1/2, p. 78-98, 1999.
- _____ La rupture de l'aura et la métamorphose de l'art: Malraux, lecteur de Benjamin? In *La Revue des Lettres Modernes*. Paris: Minard, 1999.
- _____ Bibliothèque et Musée: diffusion et métamorphose de la littérature et de l'art dans la réflexion d'André Malraux. In *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 77-95, 1998.
- SICART**, Gilles. Une certaine idée de la nation. In *ESPOIR – Revue de la Fondation de L'Institut Charles de Gaulle*. Paris: n.111, avril/1997.
- THORNBERRY**, Robert S. Ouvrages consacrés à Malraux (1983-1996). In *Revue André Malraux Review*. Vol. 25, n.1/2, 1994/1995.
- VALÉRY**, Paul. O problema dos museus In *Revista do Patrimônio: Museus*. Brasília: IPHAN, 2005.

6. Periódicos inteiros sobre André Malraux

- DÉCOUVRIR DE GAULLE**. Paris: Institut Charles de Gaulle, 1994.
- ÉCOLE DES LETTRES, L'**. André Malraux. n.6, 2001-2002.
- ESPOIR – Revue de la Fondation de L'Institut Charles de Gaulle**. Paris: n.111, avril/1997.
- PRÉSENCE D'ANDRÉ MALRAUX** - Malraux et l'Inventaire Général. Paris: Comité d'Histoire du Ministère de la Culture/Amitiés internationales André Malraux, 2003.
- REVUE DES DEUX MONDES**. Les milles et un visages d'André Malraux.. Nov/ 1996.

7. Documentos audiovisuais sobre André Malraux

- BOUYER**, René-Jean. *Le Mystère Malraux* (DVD/documentaire). 2006.
- MALRAUX**, André. *Grands discours 1946-1973* (3 cds). Fremeaux & Associés, 2004.
- MALRAUX**, André. *Discours majeurs* (cd). Ina Mémoire Vive. 1996.
- MALRAUX**, André. *Espoir, Sierra de Truel* (DVD). 2001.
- PRÉVOST**, Clovis/Ministère de la Culture et de la Communication. *Commemoration du décès d'André Malraux* (DVD). 2006.

ROSIER, Michèle. *Malraux, tu me étonnes!* (DVD). 2001.

8. Sites sobre André Malraux

Site Littéraire André Malraux

<http://www.malraux.org/>

Amitiés Internationales André Malraux

<http://www.andremalraux.com/>

Dossier Malraux

<http://www.charles-de-gaulle.org/dossier/malraux/liens.htm>

Hommage à André Malraux – Introduction aux Voix du Silence

<http://www.culture.gouv.fr/culture/malraux/>

Célébrations Nationales – André Malraux

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2001/malraux.htm>

Hommage à André Malraux à l'occasion du 30e anniversaire de sa mort

<http://www.republique-des-lettres.fr/1349-andre-malraux.php>

Vídeo do discurso de André Malraux em homenagem a Jean Moulin

http://www.youtube.com/watch?v=3Sazk142_FU

Breve documentário espanhol sobre André Malraux

<http://www.youtube.com/watch?v=8Yqa7Xdvu7M&NR=1>

9. Livros e artigos sobre cultura, museus e patrimônio

ABREU, Regina. Síndrome de museus? In *Museu de Folclore Edison Carneiro- Série Encontros e Estudos*, 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

_____ & **CHAGAS, Mário.** *Memória e patrimônio*. São Paulo: DPA, 2003.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

_____ Museu Valéry-Proust. In *Revista do Patrimônio: Museus*. Brasília: IPHAN, 2005.

ALMINO, João. *O mito de Brasília e a literatura*. In *Revista Estudos Avançados* [online]. 2007, vol.21, n.59, pp. 299-308.

AKAMATSU, Etienne. *Mémoire, temps, histoire*. Paris, PUF: 1996.

ALVES, Renato. *Brasília 50 anos: Memórias da construção: O mundo descobre Brasília* In O Correio Braziliense, 21/10/2009, disponível no endereço: <http://www.correioweb.com.br/euestudante/noticias.php?id=6407>

- ANDERSON**, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ARAÚJO**, M.; **BRUNO**, M. C. O. (orgs.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: Documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.
- ARENDR**, Hannah. A crise da cultura. In *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. Disponível em
- ATKINSON**, Kate. *Por trás das imagens do museu*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BARATIN**, M. & **JACOB**, Ch. *Le pouvoir des bibliothèques*. Paris: Albin Michel, 1996.
- BARBIER**, Frédéric. Patrimoine, production, reproduction. In *Bulletin des Bibliothèques de France*, n.5: Patrimoines, Paris, 2004.
- BAUDELAIRE**, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BAUDRILLARD**, Jean. *O sistema dos objetos*, São Paulo: Perspectiva, 2006.
 _____ *Simulacros e simulações*. Portugal: Relógio d'Água, 1991.
 _____ *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
 _____ *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1977.
 _____ *La société de consommation*. Paris: Éditions Denoël, 1970.
- BAUMGARTNER**, Emmanuèle, **MENARD**, Philippe. *Dictionnaire etymologique et historique de la langue française*. Paris: La Pochotèque, 1996.
- BAUMAN**, Zygmunt. *Modernidade líquida*. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.
- BECQ**, Annie. Le XVIIIe siècle a-t-il inventé la critique d'art? Critique et champ artistique en quête d'autonomie em France de 1699 à 1791. In *L'invention de la critique d'art*. Rennes: PUR, 2002.
- BELTING**, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo, Cosac Naify: 2006.
- BENJAMIN**, Walter. *Paris, capitale du XIXème siècle*. Paris: Allia, 2007.
 _____ *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia, 2006.
 _____ *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
 _____ Espaços que suscitam sonhos, museu, pavilhões de fontes hidrominerais. In *Revista do Patrimônio: Museus*. Brasília: IPHAN, 2005.
 _____ A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica In *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
 _____ *Obras Escolhidas III*. São Paulo Brasiliense, 1994.
 _____ *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris: Flammarion, 2001.
- BLOM**, Philip. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BOURDIEU**, P. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.

- _____ & **DARBEL**, Alain. *O Amor pela Arte*. São Paulo, EDUSP e Ed. Zouk, 2003.
- BRUNO**, M. C. O. *Museologia e Museus: princípios, problemas e métodos*. Cadernos de SocioMuseologia, ULHT, 1997.
- _____. *Museologia: princípios teórico-metodológicos e a historicidade de fenômeno museal*. São Paulo: mimeo, 2001.
- _____ Tensões e problemas. Os caminhos percorridos pela disciplina aplicada a museologia. In: **BITTENCOURT**, J. N.; **BENCHETRIT**, S. F.; **TOSTES**, V. L. B. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: MHN, 2003
- BURKE**, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____ & **BRIGGS**, Asa. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CANDIDO**, Antonio. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. São Paulo: Difel, 1964.
- CERÁVOLO**, Suely Moraes. Delimitações para uma teoria da museologia. In Anais do Museu Paulista, vol.12, 2004
- CHAGAS**, Mário. A imaginação museal – Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.
- _____ *Há uma gota de sangue em cada museu*. Santa Catarina: Argos, 2006.
- _____ *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- _____ Linguagens, tecnologias e processos museológicos. In *Oficina do Inconfidência*, número 02. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2003.
- _____ & **ABREU**, Regina. *Memória e patrimônio*. São Paulo: DPA, 2003.
- _____ & **CHAGAS**, Viktor. 1968 e a morte dos museus In *Jornal JB*, em 22.07.08 e disponível no endereço:
jbonline.terra.com.br/editorias/textosdoimpresso/jornal/pais/2008/09/22/pais20080922008.html
- CHARTIER**, Roger. *Espace social et imaginaire social: les intellectuels frustrés au XVII siècle*. *Annales*, n.2, 1982.
- CHOAY**, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo, Estação Liberdade/Unesp: 2006.
- COELHO**, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CORRÊA**, Alexandre Fernandes. A Coleção Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: o primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. In *Mneme – Revista de Humanidades [Dossiê Cultura, Tradição e Patrimônio Imaterial]*. Caicó (RN), v. 7. n. 18, out./nov. 2005.
Disponível no endereço: <http://www.seol.com.br/mneme>.

- COSTA**, Jurandir Freire. Declínio do comprador, ascensão do consumidor In *O Vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- CURY**, Isabelle [Org.]. *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- CURY**, Marília Xavier. *Museologia, Museus e Globalização*. São Paulo: 2003.
- Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos>
- DEBORD**, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 2007.
- DE CERTEAU**, Michel. *L'écriture de l'Histoire*. Paris, Gallimard: 2002.
- DEGUY**, Michel. Du culturel dans l'art In *La raison poétique*. Paris: Galilée, 2000.
- _____ O poder das palavras In *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo, Companhia das Letras: 2006.
- DIDI-HUBERMAN**, G. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000.
- _____ *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____ *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- D'IRIBARNE**, Philippe. Intégration des immigrés: singularités françaises. In *Le Débat*, n.129, Gallimard, 2004.
- DOSSE**, François. *La marche des idées: Histoire des intellectuels - Histoire intellectuelle*. Paris: La Découverte, 2003.
- DUBOIS**, Jean ; **MITTERAND**, Henri ; **DAUZAT**, Albert. *Dictionnaire etymologique*. Paris: Larousse, 2001.
- ECHEVERRÍA**, Javier. Teletecnologías, espacios de interacción y valores In *Revista Teorema*: 1998. Disponível em <http://www.oei.es/salactsi/teorema01.htm>
- ENDERS**, Armelle. *Les lieux de mémoire, dez anos depois*. In *Revista Estudos Históricos*, n.11, 1993.
- FAUSTO**, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, EDUSP: 2006.
- FERREIRA**, José Ribeiro. A figura de Prometeu em poetas portugueses contemporâneos in *Revista de Letras da Universidade de Coimbra*, s/d, disponível no endereço <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6671.pdf>
- GLÉNISSON**, Jean. O objeto material da pesquisa: o documento in *Iniciação aos Estudos Históricos*. São Paulo: Difel, 1961.
- GLUCKSMANN**, André & **GLUCKSMANN**, Raphael. *Maió de 68 explicado a Nicolas Sarkozy*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- GOB**, André. *Des musées au-dessus de tout soupçon*. Paris: Armand Colin, 2007.

- _____ & **DROUGUET**, Noémie. *Muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin, 2006.
- GONÇALVES**, José Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1988.
- GOMBRICH**, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- _____ *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1992.
- GRAMSCI**, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- GUILHEM**, Julien. Art primitif ou patrimoine culturel? Le Musée du Quai Branly en question. In *Revue Électronique du CERCE*, n.1, 2000. Disponível no endereço : <http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm>
- GUINSBURG**, J. & **BARBOSA**, Ana Mae. *O Pós-modernismo*. São Paulo, Perspectiva: 2005.
- HELLER**, Agnes. Memoria cultural, identidad y sociedad civil. In *Revista Indaga*, 2003. Disponível em http://www.4shared.com/file/41957446/8bf9a9d7/Heller_Agnes__Memoria_cultural_identidad_y_sociedad_civil.html
- HUYSEN**, Andreas. *Seduzidos pela memória*. São Paulo: Aeroplano, 2004.
- _____ Escapando da Amnésia In *Revista do Patrimônio: Museus*. Brasília: IPHAN, 1994.
- JACQUES**, Marcelo. Denis Diderot: imagem, alteridade e valor. In *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 8, 2003.
- JIMENEZ**, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997.
- KUBITSCHICK**, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.
- LARA**, Silvia Hunold. História, memória e museu. In *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, n.200, 1991.
- LE GOFF**, Jacques. *Histoire et mémoire*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____ *Os intelectuais na Idade Média*, José Olympio, 2003.
- _____ Verbetes Documento/Monumento. *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, v. 1, p. 95-106, 1985.
- _____ Verbetes Memória. *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 11-47, 1984.
- LÉVY**, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- _____ *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____ A emergência do cyberspace e as mutações culturais, 1994. (Palestra realizada no Festival Usina de Arte e Cultura em Porto Alegre/RS). Disponível no endereço: <http://www.sociologia.de/soc/index1.htm>
- LIPOVETSKY**, Gilles. *A sociedade paradoxal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- _____ *A sociedade da decepção*. São Paulo: Manole, 2007.
- _____ *A era do vazio*. São Paulo: Manole, 2005.
- _____ *A sociedade pós-moralista*. São Paulo: Manole, 2005.
- _____ *O luxo eterno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____ *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- _____ *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MAGALHÃES**, Aloísio. *E Triunfo? – a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro/Brasília: Nova Fronteira/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- MATOS**, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MELO**, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em J. Baudrillard*. São Paulo: Edições Loyola, 1988.
- MELOT**, Michel. *Qu'est-ce qu'un objet patrimonial?* In Bulletin des Bibliothèques de France, n.5: Patrimoines, Paris, 2004. Disponível no endereço:
<http://bbf.enssib.fr/sdx/BBF/frontoffice/2004/05/document.xsp?id=bbf-2004-05-0005-001/2004/05/fam-dossier/dossier&statutMaitre=non&statutFils=non>
- _____ *André Malraux et l'Inventaire général*. In *Actes de la Journée d'Étude du Patrimoine*. Disponível no endereço:
<http://www.culture.gouv.fr/culture/min/comite-histoire/malraux-inventaire/extrait.pdf>
- NORA**, Pierre. *Science et conscience du patrimoine*. Paris: Fayard, 1997.
- _____ *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1994.
- _____ Entre memória e história: a problemática dos lugares. In *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*, São Paulo, n.10, dez/1993.
- ORY**, Pascal & **SIRINELLI**, Jean-François. *Les intellectuels en France de l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Perrin, 2004.
- O'DOHERTY**, B. *No Interior do Cubo Branco, a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martin Fontes, 2002.
- OLIVEIRA**, José Cláudio Alves de. O museu e as tecnologias da inteligência: memória e objeto. In *Revista Museu*. Disponível no endereço:
http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=1227
- _____ Democracia da memória e da informação: os museus virtuais totais, texto apresentado no III Seminário da Ciberpesquisa, 2002 em Salvador, Bahia. Disponível no endereço:
<http://www.rc.unesp.br/museutecnologia/artigos/democraciadainformacao.htm>
Disponível no endereço: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/seminario/joseclaudio.htm>
- PARENT**, Michel. La problématique du Patrimoine Mondial Culturel. In *Monumentum: World Heritage Convention Issue*, 1984. Disponível no endereço:
<http://www.4shared.com/network/search.jsp?searchmode=2&searchName=michel+parent>

- PEREIRA**, Heloisa Caroline de Souza & **ULBRICHT**, Vânia Ribas. *Os Museus Virtuais*, publicado em 2004. Disponível no endereço:
http://www.nemu.ufsc.br/artigos/Os_Museus_Virtuais.pdf
- POMIAN**, Krzysztof. Pour un musée de l'Europe. Visite commentée d'une exposition en projet. In *Le Débat*, n.129, 2004.
- _____ *Des saintes reliques à l'art moderne.* Paris: Gallimard, 2003.
- _____ *Collectionneurs, amateurs et curieux.* Paris: Gallimard, 1987.
- _____ *Verbete Coleção.* In *Enciclopédia Einaudi.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.
- POULOT**, Dominique. *Histoire des musées en France: XVIIIème siècle-XXème siècle.* Paris, La Découverte: 2005.
- _____ *Musée et Muséologie.* Paris, La Découverte: 2005.
- _____ *Patrimoine et modernité.* Paris: L'Harmattan,
- _____ *Le Patrimoine de la Renaissance à nos jours.* Paris: Hachette.
- _____ Museu, nação, acervo in **BITTENCOURT**, José Neves et alii. In *História representada: o dilema dos museus.* Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional: 2003.
- RANCIÈRE**, Jacques. *A Partilha do sensível: estética e política.* São Paulo: Editora 34, 2005.
- REGOURD**, Serge. *L'exception culturelle.* Paris: PUF, 2002.
- RELATÓRIO DE GESTÃO 2003/2004.** Brasília: MINC/IPHAN, 2005.
- RESENDE**, Beatriz. O escritor latino e a nação: um problema. In *Contemporâneos- Expressões da Literatura Brasileira no século XXI.* Rio de Janeiro, Casa da Palavra: 2008. Disponível no endereço:
http://portalliteral.terra.com.br/lancamentos/download/5118_contemporaneos_6374.pdf
- RIGAUD**, Jacques. *L'exception culturelle: Culture et pouvoirs sous la Vème République.* Paris: Grasset: 1995.
- ROSAS**, Maria Angeles Layuno. *Los nuevos museos en España.* Madrid, Edilupa Ediciones: 2002.
- SAÏD**, Edward W. *Des intellectuels et du pouvoir.* Paris: Seuil, 1996.
- SALLOIS**, Jacques. *Les musées de France.* Paris: PUF, 2008.
- SANTOS**, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno.* São Paulo: Brasiliense, 1986.
- STILLE**, Alexander. *A destruição do passado.* São Paulo: Arx, 2005.
- SUANO**, Marlene. *O que é museu.* São Paulo: Brasiliense, 1986.
- VALÉRY**, Paul. O problema dos museus In *Revista do Patrimônio: Museus.* Brasília: IPHAN, 2005.
- VARRY**, Dominique. Resenha sobre a obra "Musée, Nation, Patrimoine" (1997), de Dominique Poulot In *Bibliothèque du Bibliothécaire*, Paris: 1998. Disponível no endereço:

<http://bbf.enssib.fr/sdx/BBF/frontoffice/1998/01/document.xsp?id=bbf-1998-01-0120-016/1998/01/fam-critique/critique&statutMaitre=non&statutFils=non>

VERÍSSIMO, Maria de Lurdes. As exposições universais. In *Revues Plurielles*, n.3, julho, 1998. Disponível em revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_3_7.pdf

VIATTE, Germain. *Un musée pour les arts exotiques: entretien avec Germain Viatte*. 2000:75. In *Le Débat*, n.108, 2000.

VINCENT, Jean-Marie. Conservação e valorização do patrimônio, 2002. Disponível no endereço: <http://www.ambafrance.org.br/abr/imagesdelafrance/conservpatrim.htm>

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Minas Gerais: UFMG, 2006.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

10. Livros e artigos sobre política cultural

BOKOBZA, Anaïs. Politiques culturelles en Europe et politique européenne de la culture. Disponível no endereço:

<http://www.observatoire-omic.org/extranet/pict/WP%20Bokobza%20revu%20PDF.pdf>

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas, 2007. Disponível no endereço: biblioteca.planejamento.gov.br/.../at_managed_file.2009-09-29.7746663636/

CAUNE, Jean. La politique culturelle inaugurée par André Malraux. Disponível no endereço: <http://www.espacestemp.net/document1262.html>

CHASTEL, André. A invenção do inventário. In *Revue de l'Art*. Paris: CNRS, n.87, 1990. Disponível no endereço: www.cidadeimaginaria.org/pc/ChastelInventaire.pdf

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COLLECTIF. *Grandeur et misère du patrimoine: d'André Malraux à Jacques Duhamel*. Paris: École des Chartes, 2003.

COLLECTIF. *Politique culturelle d'André Malraux*. Paris: Documentation Française, 2001.

DE WARESQUIEL, Emmanuel. *Dictionnaire des politiques culturelles en France depuis 1959: une exception française*. Paris: Larousse, 2001.

DIJAN, Jean-Michel. *Politique culturelle: la fin d'un mythe*. Paris, Gallimard: 2005.

DUBOIS, Vincent. *La politique culturelle*. Paris, Belin: 1999.

FUMAROLI, Marc. *L'État cultural, une religion moderne*. LGF, Paris: 1999.

GIRARD, Augustin. Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang: ruptures et continuités, histoire d'une modernisation. Disponível no endereço:

documents.irevues.inist.fr/bitstream/2042/14901/1/HERMES_1996_20_27.pdf

_____ 1959: La naissance de une politique publique de la culture. Disponível no endereço: www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/41ans.pdf

JAKOB, Fabien. *Politique culturelle de l'Union Européenne et protection communautaire des biens culturels?* Nice: Bénévent, 2006.

MOULINIER, Pierre. *Politique culturelle et décentralisation*. Paris, L'Harmattan: 2002.

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Hachette, Paris: 2004.

_____ Quelles missions pour le ministère de la culture? In *Revue Esprit*, janvier/2007. Disponível no endereço: cesta.ehess.fr/docannexe.php?id=315

POIRRIER, Philippe. *L'état et la culture en France au XXème siècle*. Paris : Le Livre de Poche, 2000.

_____ *Société et culture en France depuis 1945*. Paris, Seuil: 1998.

_____ O Estado e a política cultural, s/d. Disponível no endereço:

<http://www.ambafrance.org.br/abr/imagesdelafrance/cultural.htm>

_____ & **VALDELORGE**, Loïc. *Pour une histoire des politiques du patrimoine*. Paris: Comité d'Histoire, 2003.

_____ & **RIOUX**, Jean-Pierre. *Affaires culturelles et territoires 1959-1999*. Paris: Documentation Française, 2001.

RUBIM, Antônio. A triste tradição das políticas culturais no Brasil. In *Revista Galáxia*. São Paulo, PUC/São Paulo: 2007.

_____ Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. In *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v.31, n.1, jan./jun. 2008. Disponível no endereço: www.cult.ufba.br/enecult2007/AlbinoRubim.pdf

SAINT-CHÉRON, Louis. *Le rayonnement culturel de la France*. Paris: Complexe, 2004.

SIRINELLI, Jean-François. *Intellectuels et passions françaises*. Paris, Gallimard: 1996.

11. Reportagens em periódicos sobre cultura, museus e patrimônio

AWI, Felipe. Choque cultural. In *Jornal O Globo*, Revista de Domingo, publicado em 23.03.2008, e disponível no endereço:

<http://www.fecomerciorj.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=3824&sid=97>

BAECQUE, Antoine de. Un héros, Malraux? In *Libération*, 24/11/2001.

BARSON, Tanya. Colecionando para o país e o mundo. In *Revista SP Arte*, p.06, abril/2008.

BAUMAN, Zygmunt. Entrevista. In *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 11.03.2007.

BENHAMOU-HUET, Judith. Le costume de Malraux. In *Le Point*, 11/10/2007.

BERLINCK, Deborah. Instalações para a massa: Museu na periferia de Paris recusa ideia de que arte contemporânea é coisa de elite. In *Jornal O Globo*, Segundo Caderno, p.10, 21.06.2008.

_____ Caldeirão de raças e culturas ganha exposição. In *Jornal O Globo*, Segundo Caderno, p.02, 7.05.2008.

BIÉTRY-RIVIERRE, Éric. Fréquentation des musées: bon cru d'automne. In *Le Figaro*, 19.11.2007. Disponível no endereço:
<http://www.lefigaro.fr/culture/2007/11/19/03004-20071119ARTFIG0>

BIZZOTTO, Márcia. Artistas elegem o 'museu ideal' para celebrar Europa. In *BBCBrasil.com*, 16.10.2007 e disponível no endereço:
<http://diversao.uol.com.br/ultnot/bbc/2007/10/16/ult2242u1498.jhtm>

BORTOLOTTI, Marcelo. Descaso milionário: em dez anos, país perdeu 85 milhões de reais em obras de arte e raridades pelo abandono nos museus. In *Revista Veja*, p.116, 4.07.2007.

BOUCHEZ, Emmanuelle. André Malraux Ministre. In *Télérama – France Culture*, 29/12/1994.

BOUVET, Bruno; **MEREUZE**, Didier. Dossier: Indispensable ministère de la culture. In *La Croix*, 03/02/2009.

_____ ; **GIULIANI**, Emmanuelle. Entretien Antoine de Baecque, historien de la culture: “la culture n'est plus vu comme un bien commun”. In *La Croix*, 02/05/2008.

BURKE, Peter. Consumismo no tapete voador: shopping centers atuais remontam às passagens de Londres e Paris, no século 19, e aos bazares iranianos do século 10. In *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, p.03, 11.03.2007.

CACHIN, François; **CLAIR**, Jean & **RECHT**, Roland. Museus à venda. In *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 11.02.2007.

CHASSEY, Eric de. Un musée ne doit pas devenir un centre d'art. In *Le Monde*, 01.12.2007. Disponível no endereço:
http://archives.lemonde.fr/web/imprimer_element/0,40-0@2-3232,50

COMODO, Ricardo. Namoro com o público: sucesso das grandes mostras prova que o brasileiro gosta dos bons cardápios artísticos. In *Revista Isto É*, publicado em 9.07.1997 e disponível no endereço: <http://terra.com.br/istoe/cultura/144920.htm>

CONDE, Miguel. Rápido demais: o ritmo das mudanças sociais e o ocaso da política fazem do medo o sentimento central de nosso tempo, diz o sociólogo Zygmunt Bauman. In *Jornal O Globo*, Caderno Prosa & Verso, 28.02.2008.

DAMASCENO, Marcio. Antigo bunker nazista vira museu no centro de Berlim. In *UOL Notícias*, publicado 10.06.2008 e disponível no endereço:
<http://diversao.uol.com.br/ultnot/bbc/2008/06/10/ult2242u1646.jhtm>

DECHILLO, Suzanne. New look for the new museum. In *The New York Times*, 30.11.2007.

DE GASCQUET, Pierre. De Gaulle-Pétain: règlements de comptes, de Herbert Lottman et André Malraux – Charles De Gaulle: une histoire deux légendes. Deux ouvrages complémentaires sur les parcours et les relations complexes entre trois hommes aux destins croisés. In *Les Echos*, 29/04/2008.

DICKIE, Mure. A cidade proibida: Olimpíadas de 2008 devem incrementar número de museus na capital, mas os atuais sofrem com o descuido e a falta de verba. In *Folha de São Paulo*, caderno Mais!, p.05, 25.02.2007.

DIDIER-BARRETT, Alexandra. Museus. O que há de novo? In *Revista FranceGuide*, 2007.

DOUSTE-BLAZY, Philippe. Modernité d'André Malraux. In *Le Monde*, 25/11/1996.

EFE. Projeto do Museu do Louvre nos Emirados Árabes gera polêmica. In *Folha On Line*, publicado em 08.01.2007 e disponível no endereço:
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67399.shtml>

ELLIS, Adrian. Museums should beware of being used as marketing tools. In *The Art Newspaper*, 08.04.2008. Disponível no endereço:
<http://www.theartnewspaper.com/article.asp?id=7765>

FERENCZI, Thomas. Malraux, ou la révolution comme une oeuvre d'art. In *Le Monde*, 28/11/1995.

GADY, Alexandre & **RYKNER**, Didier. Le Directeur du Patrimoine aime-t-il le patrimoine? In *La Tribune de l'art*. 28.04.2008. Disponível no endereço:
http://www.latribunedelart.com/Patrimoine/Patrimoine_2008/Tournon.

GALÁN, Lola. Só para milionários. In *Jornal El País*, 02.05.2007.

GIGNOUX, Sabine. André Malraux, le prêcheur d'art. In *La Croix*, 21/10/2004.

GURGEL, Thais. Passeio com Volpi: No museu, turma de pré-escola paulistana aprende sobre a obra do pintor e amplia o repertório de imagens. In *Revista Nova Escola*, set/2006.

GUYOTAT, Regis. A Bourges, l'hommage officiel à André Malraux. In *Le Monde*, 27/11/2001.

HERZBERG, Nathaniel. Le plan complet du ministère de la culture pour tester la gratuité dans les musées. In *Le Monde*, 24.10.2007. Disponível no endereço:

http://www.lemonde.fr/web/imprimer_element/0,40-0@2-3246,50-97

HIRSZMAN, Maria. Acervo particular, patrimônio de todos. In *Revista Sp Arte*, p.08, abril/2008.

JEANNELLE, Jean-Louis. La plume, l'épée et le scrutin. In *Le Monde*, 21/11/2008.

JULLIEN, Pierre. Dossier André Malraux: une certaine idée de culture. In *Le Monde*, 07/03/2009.

LAVOUE, Stéphane. Henri Loyrette confronté à la mondialisation des musées. In *Le Monde*, 26.12.2007. Disponível no endereço: www.lemonde.fr/web/article/0,1-0@2-3246,36-993257,0.html

LEBRUN, Jean. Malraux fait école. In *Télérama*, 30/12/1998.

LEMIRE, Laurent. Malraux, historien ou pillard? In *Le Nouvel Observateur*, 02/12/2004.

LOBRANO, Alexander. A Unesco na França: o país foi um precursor na preservação de seu patrimônio. In *Revista FranceGuide*, 2007.

LOPES, Fernanda. Made in Brasil: presença cada vez mais forte da arte brasileira no circuito internacional impulsiona o mercado nacional e aponta novos desafios. In *Revista SP Arte*, p.03, abril/2008.

MACHADO, Flavio. Ninguém cuida de nossos museus?. In *Revista Época*, 2007. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR77176-6001,00.html>

MARTÍ, Silas. Feiras em baixa, bienais em alta. In *Revista Bravo!*, publicado em abril/2008 e disponível no endereço:

http://bravonline.abril.com.br/indices/artesplasticas/artesplasticasmateria_274905.shtml

MARTINS, Gustavo. Andy Warhol lidera a lista dos artistas “mais valiosos” do mundo em 2007. Publicado em 25.03.2008 e disponível no endereço:

<http://diversao.uol.com.br/ultnot/2008/03/25/ult4326u766.jhtm>

MARTINS, Marília. Metropolitan Museum abre hoje mostra sobre a época de Rembrandt. In *O Globo On Line*, 19.07.2007 e disponível em

http://oglobo.globo.com/blogs/ny/post.asp?t=metropolitan_museum_abre_hoje_mostra_sobre_epoca_de_rembrandt&cod_Post=73739&a=283

_____ Metropolitan reencontra suas jóias holandesas. In *Jornal O Globo*, Segundo Caderno, 2007.

MIHAILEANU, Ion. Notre seule unité, c'est l'interrogation. In *Le Monde*, 5/07/1986.

NOCE, Vincent. Le patrimoine européen négligé. In *Libération*, 24.09.2007. Disponível no endereço: <http://www.liberation.fr/culture/280349.FR.php?mode=PRINTERFR>

PALOU, Anthony. Peut-on concevoir une nouvelle politique culturelle? In *Le Figaro Littéraire*, 15/11/2001.

PÉGARD, Catherine. Quand André Malraux corrigeait Michel Debré. In *Le Point*, 30/11/2006.

POIROT-DELPECH, Bertrand. La légende du siècle. In *Le Monde*, 24/11/2006.

PORTELA, Paulo. Educação sentimental do olhar. In *Revista SP Arte*, p.16, abril/2008.

ROUX, Emmanuel de. “Un musée ne doit pas se couper du monde des galeries”: Jean-François Jarrive, président du Musée Guimet, explique sa politique d’acquisition. In *Le Monde*, 14.07.2007.

_____ Trois ministres de la culture plus un, André Malraux. In *Le Monde*, 28/10/1996.

SCAVONE, Miriam. A língua de Clarice: com uma mostra sobre Clarice Lispector, o Museu da Língua Portuguesa comemora o primeiro aniversário e a consagração como espaço cultural inovador e inspirador. In *Revista Bravo!*, p.52, abril/2007.

SILVA, Miguel Otero. “La culture européenne n’existe pas” - Entretien avec André Malraux, Colonel de Brigade. In *Le Monde Diplomatique*, agosto/1999.

THOMAS, Sean. *Os párias da Europa*. In *Jornal O Globo*, p.38, 02.08.2008.

VELASCO, Suzana. Leis de incentivo não se adequam a museus. In *Jornal O Globo*, Segundo Caderno, p.02, 24.04.2008.

_____ A lógica muito particular dos leilões de arte. In *Jornal O Globo*, Segundo Caderno, p.04, 23.07.2007.

_____ Correntes que prendem a arte. In *Jornal O Globo*, Segundo Caderno, p.01. 8.04.2007.

VOGEL, Carol. Mestres holandeses agitam o mercado de leilões. In *Jornal O Globo*.

Sem autor. Esculturas viram tobogãs em Londres. In *Revista Bravo!*, p.14, abril/2007.

Sem autor. O Museu do Criacionismo. In *Revista Época*, 11.06.2007.

Sem autor. O inventor do moderno: Exposição relembra a obra de Paul Poiret, o estilista que, na virada do século XX, decretou o fim dos vestidos. In *Revista Veja*, p.104, 13.06.2007.

Sem autor. Volta ao Mundo/China. Com esculturas que reproduzem embalagens descartáveis, Jiao Xingtao ironiza o binômio comunismo-consumismo no país de Mao Tse-tung. In *Revista Bravo!*, publicado em 03.2008.

Sem autor. L’exposition Malraux à l’Hôtel de Ville. In *Le Figaro*, 25/11/1986.

Sem autor. Dossier André Malraux, l’art et l’histoire. In *Magazine Littéraire*, 01/10/1986.

Sem autor. Dossier Malraux: la légende du siècle. In *Le Figaro*, 02/05/1989.

Sem autor. Malraux, “ideal des intellectuels français”. In *Le Monde*, 14/07/2005.

ANEXOS

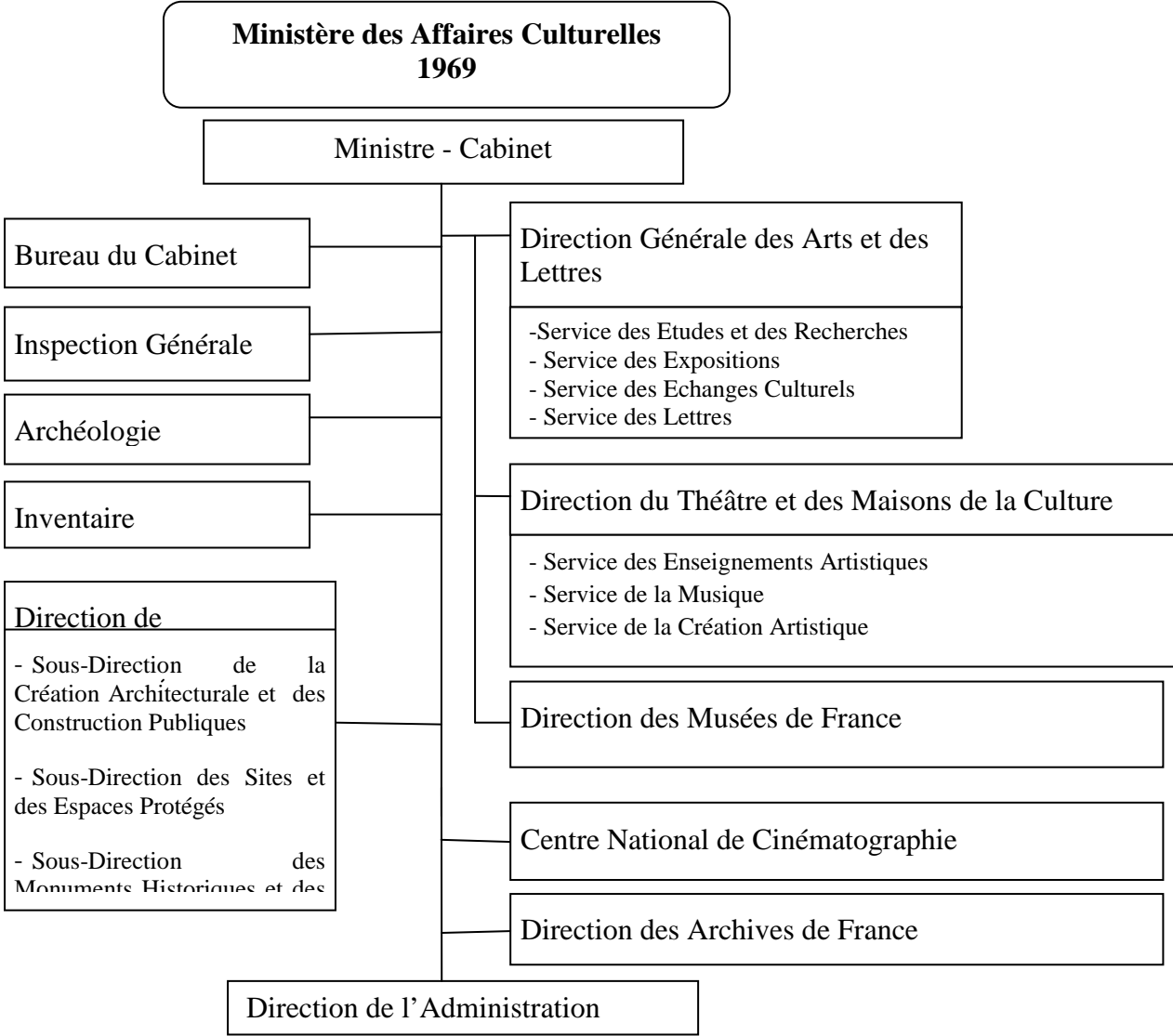
Anexo I: Cronograma das principais ações de A. Malraux no Ministério da Cultura

16 de junho de 1959	Decreto n° 59-733: cria um sistema de receitas direcionadas para a produção cinematográfica.
21 de outubro de 1959	Inauguração do <i>Théâtre de France</i> .
22 de fevereiro de 1960	Reinauguração da <i>Maison Franco-Japonaise</i> em Tóquio.
4 de abril de 1960	Inauguração da exposição <i>Les trésors de l'Inde, 5 000 ans d'art indien</i> em Paris, no Petit Palais.
13 de fevereiro de 1961:	Decreto n° 61-153: determina que as pinturas, as esculturas, o mobiliário e as obras de arte que pertenceram a castelos reais, e que se encontram em administrações e coleções públicas que não fazem parte dos museus nacionais, sejam direcionados para o Museu Nacional de Versailles e o Museu do Trianon.
20 de abril de 1961	Proibição relativa à exportação de objetos que representem interesse nacional histórico e artístico.
24 de junho de 1961	Inauguração da <i>Maison de la Culture</i> do Havre, conhecida posteriormente como Museu de Belas Artes Malraux.
outubro de 1961	Inauguração da exposição <i>7 000 ans d'art en Iran</i> no Petit Palais.
22 de dezembro de 1961	Lei n° 61-1410 relativa à inscrição dos artistas de espetáculo no Sistema de Seguridade Social.
1 de abril de 1962	Inauguração da exposição <i>Chefs-d'œuvre de l'art mexicain</i> .
21 de julho 1962	Lei n° 62-824 complementando a lei de 1913 sobre monumentos históricos.
31 de julho de 1962	Lei do programa n° 62-880 relativa à restauração de grandes monumentos históricos, para o período 1962-1966, conhecida como lei dos sete monumentos: Louvre, Les Invalides, Versailles, Vincennes, Fontainebleau, a Catedral de Reims e Chambord.
4 de agosto de 1962	Lei n° 62-903 sobre setores salvaguardados, contendo referência ao estabelecimento do Inventário.
27 de dezembro de 1962	Instituição de uma comissão encarregada de estudar os problemas relativos à música na França, presidida por Gaëtan Picon.
9 de janeiro de 1963	Empréstimo de <i>La Joconde</i> aos Estados Unidos.

24 de abril de 1963	Inauguração da <i>Maison de la Culture</i> de Caen.
Outubro de 1963	Inauguração da exposição <i>L'au-delà dans l'art japonais</i> , no Petit Palais.
29 de janeiro de 1964	Criação da Secretaria de escavações e antiguidades (<i>Bureau des Fouilles et Antiquités</i>).
4 de março de 1964	Decreto nº 64-203: instituição de uma Comissão Nacional encarregada de preparar o Inventário Geral dos Monumentos e Riquezas Artísticas da França (<i>Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France</i>).
abril de 1964	Empréstimo da <i>Vénus de Milo</i> ao Japão.
18 de abril de 1964	Inauguração da <i>Maison de la Culture</i> de Bourges.
28 de julho de 1964	Inauguração da <i>Fondation Maeght</i> em Saint-Paul de Vence.
26 de dezembro de 1964	Lei nº 64-1338 sobre o seguro de saúde, maternidade e morte para artistas pintores, escultores e gravadores.
19 de março de 1966	Inauguração da <i>Maison de la Culture</i> de Amiens.
30 de março de 1966	Discurso de abertura do I Festival Mundial das Artes Negras em Dakar.
novembro de 1966	Exposição “Homenagem a Pablo Picasso” no Grand Palais.
13 de dezembro de 1966	Inauguração da exposição <i>Trésors de la peinture japonaise du XII^e au XVII^e siècle</i> , no Museu do Louvre.
30 de dezembro de 1966	Lei nº 66-1042 sobre solicitações de tombamento de monumentos históricos modificando e complementando a lei de dezembro de 1913.
13 de janeiro de 1967	Exposição <i>Pierre Bonnard</i> no Museu de Orangerie.
fevereiro de 1967	Abertura da exposição <i>Les trésors de Toutankhamon</i> , no Petit Palais.
26 de abril de 1967	Criação de um Conselho Superior de Exposições.
Junho de 1967	Fundação da Orquestra de Paris.
28 de dezembro de 1967	Lei nº 67-1174: segunda lei do programa sobre monumentos históricos.
13 de fevereiro de 1968	Inauguração da <i>Maison de la Culture</i> de Grenoble.
2 de abril de 1968	Inauguração da exposição <i>L'Europe gothique</i> , no Pavillon de Flore, do Louvre.
31 de dezembro de 1968	Lei nº 68-1251 estabelecendo a

	exoneração de pagamento dos direitos de transferência de herdeiros de obras de arte quando estes as doarem ao Estado.
--	---

Anexo II: Estrutura do Ministério da Cultura em 1969, quando Malraux deixou o governo



Anexo III: Discursos no Brasil: nações, patrimônio e fraternidade

Em 1959, André Malraux fez sua primeira visita oficial ao Brasil. Celebrado como Chefe de Estado, Malraux é recebido no Rio de Janeiro em 25 de agosto pelo Presidente da República do Brasil, Sr. Juscelino Kubitschek de Oliveira, para o lançamento da pedra fundamental da *Maison de France* em Brasília. A comoção gerada por sua presença é comentada por Edson Rosa da Silva, na Introdução de *Discursos no Brasil*:

A viagem de André Malraux ao Brasil foi anunciada e aguardada como a de um grande Chefe de Estado. Nos dias que a precederam já cuidavam os jornais de manter o público brasileiro informado sobre os horários de partida e chegada, sobre a comitiva que acompanhava o Ministro, bem como sobre os compromissos que deveria cumprir no Brasil, além de anunciar os outros países da América Latina que seriam posteriormente visitados: o Peru, o Chile, a Argentina e o Uruguai.⁴⁶⁷

No que se refere ao quadro político da cultura brasileira, via-se um período marcado por grande efervescência cultural, mas nulo em termos de políticas públicas dedicadas a organizar e investir nas produções e instituições culturais do país. Segundo o pesquisador Antonio Rubim⁴⁶⁸, esse paradoxo é característica intrínseca das políticas culturais brasileiras. Para ele, a inauguração de uma política voltada à área cultural ocorre nos anos 30, quando a gestão de Getúlio Vargas procura conciliar a inovação e o conservadorismo sem confrontos radicais. O período do governo de Getúlio Vargas também é evocado por Lia Calabre como marco do início da implementação de políticas culturais no país, pondo em cena medidas como a criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Instituto Nacional do Livro (INL).

Durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945) foram implementadas o que se pode chamar de primeiras políticas públicas de cultura no Brasil. Nesse período, foi tomada uma série de medidas, objetivando fornecer uma maior institucionalidade para o setor cultural. O exemplo mais clássico dessa ação está na área de preservação do patrimônio material quando em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).⁴⁶⁹

De acordo com a pesquisadora, outras referências no período getulista são: a implantação do Ministério de Educação e Saúde (1930), com Gustavo Capanema à frente; Mário de Andrade na coordenação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935-38); e maior participação dos intelectuais modernistas no que se refere a políticas voltadas sobretudo para a preservação de cidades históricas:

⁴⁶⁷ ROSA DA SILVA [org.], 1998:13.

⁴⁶⁸ RUBIM, A triste tradição das políticas culturais no Brasil In Revista Galáxia, 2007:105.

⁴⁶⁹ CALABRE, Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas, 2007:02.

Desde a década de 1920, os intelectuais modernistas vinham realizando uma forte campanha em favor da preservação das cidades históricas, em especial daquelas pertencentes ao ciclo do ouro em Minas Gerais. Outras iniciativas federais do período são a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Instituto Nacional do Livro (INL). Em julho de 1938 foi criado o primeiro Conselho Nacional de Cultura, composto por sete membros.⁴⁷⁰

Com a gestão Vargas/Capanema, tem início a triste tradição brasileira de relação entre governos autoritários e políticas culturais, embora se destaquem, como lembra Calabre, a criação, em 1938, do primeiro Conselho Nacional de Cultura e o desenvolvimento da área de radiodifusão, a partir do decreto-lei nº21111 de 1932.

Nas décadas de 50 e 60, após a Era Vargas, encontram-se apenas ações pontuais na área da cultura, como a instalação do Ministério da Educação e da Cultura (1953). Porém, tal fato não resultou em ações efetivas no que tange às instituições culturais, quadro que contrastou profundamente com a grande produção industrial e cultural brasileira da época, como afirma Rubim:

A gestão inauguradora de Vargas/Capanema cria outra tradição no país: a relação entre governos autoritários e políticas culturais, que irá marcar de modo substantivo e problemático a história brasileira. O momento posterior, o interregno democrático de 1945 a 1964, reafirma pela negativa esta triste tradição. O esplendoroso desenvolvimento da cultura brasileira que acontece no período, em praticamente todas as suas áreas, não tem qualquer correspondência com o que ocorre nas políticas culturais do Estado brasileiro. Elas, com exceção das intervenções do SPHAN, praticamente inexistem.⁴⁷¹

Dessa forma, ao visitar o Brasil em fins dos anos 50, André Malraux encontra um país culturalmente expressivo; porém, silencioso, quanto à criação de políticas públicas para o setor. Para Lia Calabre, durante o período de 1945 a 1964, “o grande desenvolvimento da área cultural se deu no campo da iniciativa privada”⁴⁷², e não na esfera pública, sem que o Estado tivesse um grande papel na promoção de ações culturais. Assim, a vinda de Malraux ao Brasil parece emblemática na tentativa não apenas de criar um intercâmbio Brasil-França, mas, sobretudo, estratégica para a busca de uma imagem brasileira como uma nação moderna; ainda que, em termos administrativos, a cultura estivesse em segundo plano. Afinal, esse tipo de ação – a visita de Malraux, a criação do Ministério – corrobora a invenção de um imaginário social, do qual a inauguração de Brasília em 1960, poucos meses após a vinda de Malraux, mostra-se um grande exemplo. Não é à toa que o escritor se refere

⁴⁷⁰ CALABRE, 2007:02.

⁴⁷¹ RUBIM, 2007:105.

⁴⁷² CALABRE, 2007:03.

ao país, em seus discursos, como “o país da ousadia” e da “esperança”⁴⁷³. Aliás, a visita de Malraux ao Brasil, se ocorreu apenas uma vez, deixou uma herança no mínimo interessante: em 1967, Malraux passaria a integrar a Academia Brasileira de Letras, como sócio correspondente.

Nos discursos proferidos em três ocasiões no Brasil - Brasília, Ministério da Educação e da Cultura no Rio de Janeiro e Universidade Estadual de São Paulo (USP) - a ênfase se coloca na aproximação política entre os dois países, através da cultura, da fraternidade e das formas inventadas, que configuram noções fundamentais para a compreensão do pensamento crítico de Malraux.

Em carta destinada ao Presidente Juscelino Kubitschek, o General Charles De Gaulle apresenta a visita diplomática do Ministro Malraux em 1959, reforçando o interesse de fazer do Brasil, nação economicamente emergente, um parceiro no que se refere às relações culturais. A inauguração da Maison de France⁴⁷⁴, centro cultural que congrega mediateca, cinema e teatro, mostrou-se um empreendimento audacioso e de êxito. Criada para difundir a cultura francesa em domínios brasileiros, tinha como objetivo também estreitar os laços entre as duas nações. Assim, a passagem de Malraux pelo Brasil era considerada estrategicamente uma forma de aproximação; ou, como não cansava de afirmar o Ministro, uma tentativa de comunhão e de fraternidade entre as nações, como já se mostra claro na carta do General De Gaulle:

“Senhor Presidente, solicitei ao Sr. André Malraux, ministro de Estado para Assuntos Culturais, que transmitisse a Vossa Excelência a saudação amiga da França. Sua visita manifestará a simpatia que a Nação francesa nutre por seu grande e belo país, que tantos laços, e mais do que tudo, um ideal comum, unem ao nosso. Ela testemunhará igualmente o interesse com que o povo francês e eu mesmo seguimos os grandes empreendimentos que se realizam no Brasil, em todos os setores. O governo francês considera com especial interesse o desenvolvimento das relações culturais que se consolidaram entre nossos países. A este respeito, não duvido que as conversações que o Senhor André Malraux terá com Vossa Excelência, como também com as personalidades brasileiras, se revelarão úteis e proveitosas. Queira aceitar, Senhor Presidente, a certeza da mais alta consideração. (a) Charles De Gaulle”⁴⁷⁵.

Michaël de Saint-Chéron também comenta sobre a importância da vinda de Malraux ao Brasil como parte de uma política de diálogo cultural levada a cabo por De Gaulle, e posta em ação justamente durante a construção da nova capital por representantes de uma arquitetura da modernidade, o urbanista Lúcio Costa e o arquiteto Oscar Niemeyer:

⁴⁷³ MALRAUX, Alocução na chegada ao Rio de Janeiro (1959). 1998: 30.

⁴⁷⁴ A *Maison de France* já havia sido criada no Rio de Janeiro em 1956 por Juscelino Kubitschek e, por ser vinculada à Embaixada da França, também congrega serviços diplomáticos.

⁴⁷⁵ KUBITSCHECK, *Por que construí Brasília*. 1975:193.

Por sua dimensão histórica, Malraux foi enviado pelo General De Gaulle (...) para fazer uma homenagem ao povo do Brasil e a seu Presidente Juscelino Kubitschek, depois que o urbanista Lúcio Costa e o arquiteto Oscar Niemeyer construíram a nova capital, Brasília, saudada por Malraux como “a capital da esperança”.⁴⁷⁶

Quanto à criação de Brasília como nova capital do país, a ideia de interiorizar a sede do Estado remonta a período anterior ao governo JK. De acordo com o historiador Boris Fausto, em *História do Brasil*, a interiorização da capital já estava prevista, isto é, permitida, na Constituição de 1891. Obra que movimentou muito investimento financeiro e humano, não apenas resultou em muitas dívidas com o capital estrangeiro, mas se tornou também símbolo do governo JK e do período de política nacional-desenvolvimentista adotada pelo presidente mineiro. Projetada como símbolo de modernidade, Brasília é ligada a um período de otimismo e de exuberância:

Na memória dos brasileiros, os cinco anos do governo Juscelino são lembrados como um período de otimismo associado a grandes realizações, cujo maior exemplo é a construção de Brasília. Na época, a fundação de uma nova capital dividiu as opiniões e foi considerada um tormento pelo funcionalismo da antiga capital da República, obrigado a transferir-se para o Planalto Central do país. A ideia não era nova, pois a primeira Constituição Republicana, de 1891, atribuía ao Congresso competência para “mudar a capital da União”. Coube porém a Juscelino levar o projeto à prática, com enorme entusiasmo, mobilizando recursos e a mão-de-obra constituída principalmente por migrantes nordestinos – os chamados “candangos”. À frente do planejamento de Brasília ficaram os arquitetos Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa, duas figuras de renome internacional. (...)

Afinal, na data simbólica de 21 de abril, em 1960, Juscelino Kubitschek inaugurou solenemente a nova capital.⁴⁷⁷

Em narrativa memorial dedicada a Brasília, Juscelino Kubitschek admite o fato de a ideia não ser original, e afirma que ela remonta aos tempos da Inconfidência Mineira. Não deixa de ser digno de nota a capital ter sido inaugurada em 21 de abril, data simbólica para o Brasil. Assim, mesmo que a intenção de mudança para o interior não tivesse sido nova, coube à energia e ao carisma do Presidente a concretização do projeto, para fazer da ideia um fato:

Como nasceu Brasília? A resposta é simples. Como todas as grandes iniciativas, surgiu quase de um nada. A ideia da interiorização da capital do país era antiga, remontando à época da Inconfidência Mineira. A partir daí, viera rolando através das diferentes fases da nossa História: o fim da era colonial, os dois reinados e os sessenta e seis anos da República, até 1955 (...).

⁴⁷⁶ SAINT-CHÉRON, 2009:54. Tradução minha do original: “Par sa dimension historique, Malraux fut envoyé par le général de Gaulle (...) rendre hommage au peuple du Brésil et à son président Juscelino Kubitschek, après que l’urbaniste Lúcio Costa et l’architecte Oscar Niemeyer eurent édifié la nouvelle capitale, Brasília, en laquelle Malraux saluait ‘la capitale de l’espoir’”.

⁴⁷⁷ FAUSTO, *História do Brasil*. 2006: 430.

Coube a mim levar a efeito a audaciosa tarefa. Não só promovi a interiorização da capital. No exíguo período do meu governo, mas, para que essa mudança se processasse em bases sólidas, construí, em pouco mais de três anos, uma metrópole inteira – moderna, urbanisticamente revolucionária – que é Brasília.⁴⁷⁸

Nesse sentido, o importante é salientar que André Malraux, por sua visita em 1959 ao que seria a nova capital, deixou sem dúvida sua marca à história do Brasil. Como afirma João Almino, no artigo *O mito de Brasília e a literatura* (2007), a visita oficial de Malraux, bem como seus comentários, foram como uma defesa do capital simbólico da nova capital:

Talvez a defesa mais eloqüente do valor simbólico da nova capital no momento mesmo de sua fundação tenha sido feita por André Malraux, quando de sua visita oficial ao Brasil como ministro da Cultura da França. Como afirmou Lafer (2002, p.275), “a voz do autor d’*A condição humana* foi a primeira a proclamar o alcance simbólico da construção de Brasília e a realçar a dimensão espiritual de seus espaços e edifícios”.⁴⁷⁹

O jornalista Renato Alves, em seu artigo *Brasília 50 anos: Memórias da construção: O mundo descobre Brasília*, comenta a repercussão da vinda de Malraux e do fato de tê-la batizado de “capital da esperança”, expressão utilizada até a atualidade:

Mas nenhum visitante ilustre mexeu tanto com os brios de Brasília como o que desembarcou em terras candangas em 25 de agosto de 1959. No discurso de lançamento da pedra fundamental da Casa da Cultura Francesa, o então ministro da cultura da França, André Malraux, batizou Brasília como “a capital da esperança”. Frase que correu o Brasil e o mundo.⁴⁸⁰

E ele continua, assinalando que a visita de Malraux, assim como a expressão utilizada pelo escritor, foram extremamente oportunas, no sentido de fortalecer a construção da cidade e neutralizar as críticas sofridas pelo governo sobre a transferência da capital. Assim, o discurso de Malraux foi utilizado politicamente para corroborar a ação governista, considerando o peso de uma autoridade do meio intelectual e político como o ministro escritor:

Para muitos, a visita e, principalmente, o título de “capital da esperança” serviram de estímulo aos operários e de resposta aos críticos da transferência da capital do Brasil do Rio de Janeiro para o Planalto Central. “O discurso de André Malraux foi uma dádiva para Brasília. Naquele momento, o projeto de construção da cidade sofria uma dura campanha de congressistas opositores de JK”, lembra o jornalista e historiador Adirson Vasconcelos, 73 anos, que já em 1959 trabalhava na nova capital havia dois anos.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ KUBITSCHECK, 1975:7.

⁴⁷⁹ ALMINO, *O mito de Brasília e a literatura* In Revista *Estudos Avançados*, 2007:303. A obra citada pelo autor é de C. Lafer. *Mudam-se os tempos*. Brasília: Ipri, 2002.

⁴⁸⁰ ALVES, *Brasília 50 anos: Memórias da construção: O mundo descobre Brasília* In *O Correio Braziliense*, 2009. Disponível no endereço: <http://www.correioweb.com.br/euestudante/noticias.php?id=6407>

⁴⁸¹ ALVES, 2009.

A construção de Brasília era o apogeu de um período de grande otimismo e esperança no futuro; aliás, o futuro estava aqui, nessa cidade planejada a serviço dos homens. O desenvolvimento econômico; a profusão criativa da cultura brasileira, sobretudo no que se refere à música popular, ao cinema novo e ao teatro de vanguarda; o avanço da indústria automobilística; o futebol vencedor da Copa do Mundo de 1958; tudo isso remetia e contribuía para a atmosfera de euforia da sociedade brasileira, e de esperança no caminho que estava por vir, no recomeço do país. A esse respeito, comenta Fausto:

Em comparação com o governo Vargas, e os meses que se seguiram ao suicídio do presidente, os anos JK podem ser considerados de estabilidade política. Mais do que isso, foram anos de otimismo, embalados por altos índices de crescimento econômico, pelo sonho realizado da construção de Brasília. Os “cinquenta anos em cinco” da propaganda oficial repercutiram em amplas camadas da população.⁴⁸²

Não à toa, Juscelino se refere à época como linha divisória na história do país: antes de 1956, um Brasil descrente de si, afundado no marasmo econômico; depois, um Brasil confiante e consciente de sua relevância no cenário mundial. A grande responsável, ou símbolo, dessa transformação que tinha como objetivo a integração nacional, era a construção da nova capital. Portanto, as palavras de Malraux foram estratégicas e legitimaram o discurso otimista que desenhava o país como lugar do futuro. Juscelino Kubitschek comenta a importância da vinda do escritor:

Nesse período – ou precisamente em fins de agosto de 1959 – Brasília foi honrada com a visita de André Malraux, ministro da Cultura do governo francês, e que viera ao Brasil no desempenho de uma missão da maior significação intelectual: assistir ao lançamento da pedra fundamental da Maison de France, a ser construída em terreno doado pela Novacap.⁴⁸³

No dia seguinte à chegada do escritor no Rio de Janeiro, o Presidente seguiu com ele em comitiva, na qual se incluía o poeta Augusto Frederico Schmidt. Segundo Juscelino, Malraux estava animado e falou durante todo o percurso. Mostrando-se muito simpático e um bom contador de histórias, revelou “suas extraordinárias qualidades de *causeur*”⁴⁸⁴. O discurso proferido na ocasião de sua chegada à Brasília causou profunda impressão no Presidente, que chegou a se referir a ele como “oração”:

A nota alta da visita, entretanto, ocorreu na parte da tarde, ao realizar-se a cerimônia do lançamento da pedra fundamental da Maison de France, quando Malraux, respondendo ao discurso com que eu o havia saudado, pronunciou uma primorosa oração que, além de

⁴⁸² FAUSTO, 2006: 422.

⁴⁸³ KUBITSCHECK, 1975:193.

⁴⁸⁴ KUBITSCHECK, 1975:194.

admirável obra literária, iria tornar-se histórica por haver feito a mais lúcida análise do significado de Brasília, como elemento aglutinador da nacionalidade e fator determinante da abertura de uma nova fronteira na História do Brasil.⁴⁸⁵

O Ministro inicia seu prelúdio referindo-se ao Brasil como o país da esperança, e afirmando categoricamente que “o mundo precisa de esperança”⁴⁸⁶. Em suas palavras, nota-se a tentativa de mostrar a França disponível e interessada num possível diálogo. Brasil e França, desse modo, se tornam nações fraternas, num mundo de comunhão: “O espírito não conhece nações menores, conhece apenas nações fraternas – e vencedores sem vencidos”⁴⁸⁷. Ele frisa a importância da troca e da parceria entre os dois países, baseadas nos valores defendidos pela França, de igualdade, liberdade e fraternidade. Interessante observar que Malraux, como representante do Governo francês, procurou abrir os olhos do país a culturas até então deixadas em segundo plano, como a oriental, a latina e a africana. A atenção aos estudos etnográficos mostrou-se uma das características de sua gestão, e o Brasil era o primeiro de uma série de países a serem visitados na América Latina. Para o escritor, a cultura é a grande forma de sintonia entre as nações, e a diversidade dava forma à grandeza da civilização. Sua missão, no Brasil, era convencer o país da importância de sua contribuição, através da cultura, para a fraternidade:

O segundo problema é o das condições nas quais a América Latina, notadamente o Brasil, por um lado, e a França, por outro, podem contribuir para dar uma forma cultural, capaz de satisfazer a suas aspirações comuns, à nova civilização que se desenvolve aos nossos olhos. Juntos, e com igualdade.⁴⁸⁸

Um fragmento do discurso especialmente lembrado por JK é o que caracteriza Brasília como uma cidade oriunda apenas da vontade humana, como um monumento arquitetônico e urbanístico destinado a ser inserido na história das civilizações. Uma cidade, nunca é demais lembrar, construída a partir do vazio do Planalto Central, dedicada a se tornar sede da administração pública federal. Um projeto audacioso e ousado, termos também utilizados por Malraux ao se referir ao projeto:

Que a história contemple hoje, conosco, os primeiros surgimentos de uma cidade nascida apenas da vontade humana! Se renascer a velha paixão das inscrições nos monumentos, há de se gravar nos que aqui vão surgir: “Audácia, energia, confiança”. Essa não é talvez a divisa oficial deste povo, mas é talvez a que lhe dará posteridade.⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ KUBITSCHCK, 1975:194.

⁴⁸⁶ MALRAUX, Alocução na chegada ao Rio de Janeiro (1959),1998:30.

⁴⁸⁷ MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998:39.

⁴⁸⁸ MALRAUX, Alocução na chegada ao Rio de Janeiro (1959),1998:30.

⁴⁸⁹ MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998:34.

Ainda que, a partir do olhar do presente, a promessa da divisa proposta pelo escritor não tenha sido cumprida, deve-se observar que, naquele momento, características como “determinação” e “coragem” se apresentavam de acordo com a proposta nacionalista colocada em cena pela consagração de Brasília. E Malraux não estava imune a essa atmosfera de otimismo, sobretudo levando-se em conta que, antes de ser político, ele era um intelectual profundamente dedicado a *mettre le monde en question*, isto é, a pôr o mundo em questão, interrogando a relação entre o homem e seu destino trágico. Para Malraux, essa relação construía-se sobretudo através da arte e da cultura; daí a importância que tais temas encontram em sua obra crítica. Portanto, mesmo em suas aparições políticas, as reflexões acerca do lugar do homem no mundo sempre se faziam presentes. A questão da cultura e da arte o toca particularmente, e ao ser posto frente a Brasília, mesmo que ainda inconclusa, percebe-se que não pôde deixar de se encantar com a grandiosidade de um projeto urbanístico que mais lembrava um monumento, pronto a entrar para a história da humanidade. Assim, conceitos como *formas inventadas* e *metamorfose*, tão caros a seu pensamento estético, se misturavam às tradicionais palavras de conversação política:

Os senhores sabem, como sabem todos os artistas mas como sabem bem menos os governos, que as formas de arte destinadas a permanecer na memória dos homens são as *formas inventadas*. Nesta cidade surgida da vontade de um homem e da esperança de uma nação, como as metrópoles antigas surgiram da vontade imperial de Roma ou dos herdeiros de Alexandre, a construção do Palácio da Alvorada e a catedral que está sendo projetada trazem algumas das formas mais ousadas da arquitetura. E, diante do esboço da Brasília do futuro, sabemos que a cidade inteira será a cidade mais audaciosa que o Ocidente já concebeu. Em nome de tantos monumentos ilustres que povoam a nossa memória, recebam nosso agradecimento por terem confiado em seus arquitetos para criar a cidade, e em seu povo para amá-la!⁴⁹⁰

A cidade de Brasília é compreendida como ícone do que o ministro esteta denomina *formas inventadas*, isto é, o monumento nascido apenas da vontade humana, destinado a entrar para a história das civilizações e a memória da nação. Interessante observar que os termos “futuro” e “audaciosa” são recorrentes em seu discurso ao se referir à capital. Para Malraux, a construção da cidade-símbolo representa a inserção do Brasil na metafísica da condição humana, isto é, através desse grandioso patrimônio arquitetônico, visto como gigantesca obra de arte, o país confronta a vida ao humanismo trágico que condena todos à fatalidade, ao fim. Afinal, mesmo os monumentos dedicados a permanecer na memória, por mais grandiosos que sejam, absorvem a inexorabilidade do tempo, expondo seus desgastes, suas perdas, e as lacunas deixadas por esse processo. A questão fundamental do pensamento malruciano,

⁴⁹⁰ MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998: 34.

presente tanto em suas narrativas quanto em suas obras críticas e em seus discursos, tem por base a ideia de confronto entre o homem e sua condição trágica, sendo a arte e a cultura os meios pelos quais se dá esse embate. O trabalho teórico de Malraux desenvolveu-se nesse sentido, o de um humanismo trágico presente na criação artística, razão pela qual a arte é chamada de antidesestino. Nos discursos do Ministro há sempre a menção à ideia de que os monumentos devem estar a serviço do espírito, a serviço da grandeza do homem, pois é somente através da arte que essa nobreza humana pode ser evocada. É dessa forma, portanto, que ele saúda Brasília:

Salve, capital intrépida, que lembra ao mundo que os monumentos estão a serviço do espírito!

É do espírito que ela evoca que esta cidade nasceu sob muitos aspectos, pois a nobreza a que se referem seus fundadores mergulha em um tempo de raízes profundas. Mas também evoca sua metamorfose. Até nossos dias, o cortejo dos grandes fantasmas do passado formava uma linhagem. O ocidente era o herdeiro da Bíblia e dos Antigos. A descoberta das civilizações soterradas e a dos meios de difusão da pintura e da música fazem de nós os primeiros herdeiros de toda a terra. Uma nova civilização elabora-se, e a cultura que ela evoca é hoje o ponto de convergência de todas as forças do espírito. E o objeto capital dessa cultura é uma noção de homem sem a qual a nova civilização não poderia viver: não há civilização sem alma.⁴⁹¹

No fragmento acima, são citados dois conceitos-chave na obra crítica do escritor: *metamorfose* e *difusão*. O primeiro se refere à obra de arte de maneira geral, seja ela em forma de material (monumentos, artes plásticas) ou imaterial (literatura, peças teatrais, roteiros cinematográficos). A metamorfose supõe um olhar do presente direcionado à obra, pondo-a em confronto com a arte anterior à sua criação, de modo diacrônico, e também com a arte de seu próprio tempo, numa linha sincrônica. Dessa forma, esse diálogo formado entre as obras de arte evoca sempre uma renovação do olhar que as observa de maneira crítica. Portanto, Malraux coloca Brasília como cidade herdeira de uma história, de uma memória só conhecida graças aos conhecimentos obtidos pelas descobertas arqueológicas e pelos meios de registro e de difusão, que atingiram no século XX um grande avanço tecnológico. Assim, graças à presença dos sinais desse passado, desse legado, é possível se configurar uma metamorfose das obras de arte, que confronta passado e presente, com o tempo se colocando sempre de forma renovadora.

Se, de acordo com o escritor, a arquitetura deve estar “a serviço da nação”⁴⁹², e essa característica é o que fornece alma e dignidade à civilização, Brasília então se torna símbolo da grandeza brasileira e responsável, em meados do século XX, por inserir a nação brasileira

⁴⁹¹ MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998: 37.

⁴⁹² MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998:36.

na História das Grandes Civilizações. Moderna, digna, nobre; acima de tudo ela é a capital da esperança, título que carrega até os dias de hoje: “E, em sua grande noite fúnebre, um murmúrio de glória acompanha o barulho das forjas que saúdam a audácia do Brasil, sua confiança e seu destino, enquanto se ergue a capital da esperança”⁴⁹³.

Assim, o desenvolvimento da tecnologia de reprodução possibilita que, na modernidade, exista uma herança cultural, pela qual toda a humanidade é responsável. Além disso, através desse legado artístico faz-se a comunhão entre as nações, funcionando a obra de arte como meio de fraternidade entre os homens, daí a importância de sua difusão, ideia que fundamentou a trajetória política de Malraux⁴⁹⁴. E, já na conclusão de seu caloroso discurso em Brasília, é retomada a ideia de arte como elemento constitutivo da grandeza humana, conciliador das diversidades próprias de cada nação, já que a criação é ato decorrente da vontade e da essência:

E tomemos cuidado, Senhores e Senhoras, quando disse ainda há pouco que possuíamos, nós, os primeiros herdeiros de toda a terra, uma imensa herança, não queria apenas constatar que conhecemos um grande número de obras de arte. (...) Não há exemplos de obras transmitidas pelos séculos que não tenham sido transmitidas como uma forma de amor e uma possibilidade de comunhão. É aí, bem entendido, que se coloca nosso problema essencial: é porque toda obra de arte se torna alimento para o coração dos homens que o nosso papel de homens voltados para o espírito é fazer com que esse alimento possa ser dado a todos os homens com os meios de que somos os primeiros a dispor.⁴⁹⁵

Afinal, a cultura não pode ser imposta, pois é fruto do espírito do homem, da trajetória e das decisões de cada um e, de maneira mais ampla, aliadas às ações comuns da sociedade. Retomando o início desse trabalho, a cultura não se herda, se conquista; se escolhe; não se impõe; é liberdade, não dominação. Nestas palavras reside a síntese da busca que norteou a trajetória de Malraux, e assim ele conclui sua fala:

De fato, ou os países que têm afinidades tentarão com liberdade e igualdade tornar a cultura comum entre si pela livre escolha, ou tais países hão de se arrastar tristemente atrás de outros grandes países bem sucedidos, porque a cultura se escolhe e não se impõe.⁴⁹⁶

Por fim, percebe-se que, para o Presidente, a vinda de um personagem carismático, de trajetória tanto polêmica quanto notável, sobretudo no que se refere à cultura e às ações políticas, tornou-se referência para a história do país. Naquele momento, as projeções sobre Brasília enfatizadas por Malraux, ainda que no século XXI não tenham se concretizado,

⁴⁹³ MALRAUX, Discurso proferido em Brasília (1959), 1998: 41.

⁴⁹⁴ Refiro-me à criação das Casas de Cultura, tema já trabalhado nesta pesquisa.

⁴⁹⁵ MALRAUX, Discurso proferido no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro (1959), 1998: 58.

⁴⁹⁶ MALRAUX, Discurso proferido no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro (1959), 1998: 59.

serviram como uma espécie de benção e uma sinalização de que o Brasil estava no caminho certo, além de definitivamente inserido entre as grandes civilizações, através de seu monumental projeto arquitetônico. Aliás, a capital da esperança é retomada e citada por Malraux em outros discursos, como o discurso em Rouen, em 1964, para as festividades de Joana d’Arc. Curiosamente, Brasília não é lembrada por sua grandiosidade arquitetônica, mas por uma cena ocorrida, segundo o relato de Malraux, na inauguração da cidade ⁴⁹⁷:

Lors de l’inauguration de Brasília, il y a quatre ans, les enfants représentèrent quelques scènes de l’histoire de France. Apparut Jeanne d’Arc, une petite fille de quinze ans, sur un joli bûcher de feu de Bengale, avec sa bannière, un grand bouclier tricolore et un bonnet phrygien. J’imaginai, devant cette petite République, le sourire bouleversé de Michelet ou de Victor Hugo. Dans le grand bruit de forge où se forgeait la ville, Jeanne et la République étaient toutes deux la France, parce qu’elles étaient toutes deux l’incarnation de la justice.⁴⁹⁸

Assim, Brasília é lembrada pela associação imprevista entre Brasil e França, através de símbolos expressivos da República Francesa, como Joana d’Arc, o barrete frígio e o escudo tricolor. Para Malraux, a ligação poética entre o barulho da obra de Brasília remetia aos valores de uma república em construção; uma república que, como a encenação de Joana d’Arc indicava, inspirava-se firmemente nos valores nacionais franceses. Brasília, nesse momento, então é lembrada com orgulho, como a representação de uma cidade moderna e inovadora construída à luz da França, confirmando dessa forma a influência - e certa supremacia – da cultura francesa. Eis então não uma Brasília grandiosamente brasileira, mas uma Brasília francesa que surge impetuosamente no discurso de homenagem a Joana d’Arc, como a assinalar, aos próprios franceses, a importância da cultura e dos valores difundidos pela França desde o nascimento de sua República.

Aliás, o contato com o estilo de Niemeyer parece ter impressionado positivamente Malraux que, como Saint-Chéron lembra⁴⁹⁹, encarregou o arquiteto brasileiro, no final de seu período ministerial, do projeto da Casa de Cultura do Havre (que, na verdade, só veio a ser realizado

⁴⁹⁷ Deve-se assinalar que não é possível esclarecer se Malraux se refere, aqui, realmente à inauguração da capital, em 1960, ou à sua passagem pela cidade um pouco antes, em 1959. Também não é possível saber se a confusão é intencional ou não, podendo ser apenas um recurso discursivo para dar ênfase à data, considerando que a encenação sobre Joana d’Arc provavelmente foi realizada em 1959, por ocasião da inauguração da *Maison de France*, e não na inauguração de Brasília.

⁴⁹⁸ MALRAUX, *Discours à Rouen, Fêtes de Jeanne d’Arc* (1964). Bibliothèque Jacques Doucet, *Fonds Malraux*, Cote MLX ms ep 111.

⁴⁹⁹ SAINT-CHÉRON, 2009:16.

como um segundo projeto para a instituição, em 1972)⁵⁰⁰. Niemeyer, por sua vez, parece ter construído um diálogo prolífico com a França a partir da visita do Ministro. Em 1965, o arquiteto ganha uma exposição em sua homenagem no *Musée des Arts Décoratifs* de Paris, intitulada “Oscar Niemeyer, l’architecte de Brasília”. Além disso, após a eclosão do golpe militar no Brasil, Malraux conseguiu que De Gaulle fornecesse ao arquiteto uma permissão de trabalho na França, lembrada pelo próprio Niemeyer: “André Malraux consegue de De Gaulle um decreto especial que me permite trabalhar na França como arquiteto. Pessoas importantes como Boumediene, Mondadori, Sartre e o PCF a me apoiarem, os trabalhos se multiplicando e a minha arquitetura conhecida por toda a parte”⁵⁰¹. Em 1972, quando abre seu escritório de arquitetura no número 90 da avenida Champs-Élysées, o arquiteto comenta: “Gostávamos de Paris. Paris de Gide, Baudelaire, Malraux e Camus. Paris a lembrar revolução e liberdade”⁵⁰².

Quanto à Brasília, pode-se afirmar que a cidade permaneceu no imaginário malruciano como a representação do que a grandiosidade do homem pode alcançar através do binômio arquitetura e arte. As palavras finais do escritor para Juscelino Kubitschek selam esse encontro que não foi apenas de dois grandes políticos, mas de duas nações que procuravam celebrar a fraternidade e a grandiosidade da criação artística como superação da finitude humana:

Após a cerimônia, regressamos ao Palácio da Alvorada. Malraux era o centro de todas as atenções, sempre alegre, comunicativo, aliando simplicidade e inteligência. Percebi, em dado momento, que ele se afastara de todos e se deixara ficar junto a uma das janelas do salão, contemplando o cenário de Brasília. Na época, quase tudo ainda estava no começo. A cidade, apesar da grandiosidade das construções em andamento, continuava sendo, e tão-somente, um imenso e impressionante canteiro de obras. Surpreendi a emoção de que estava possuído. Depois de olhar demoradamente aquele cenário, ele, segurando-me o braço, disse-me quase com unção: “Como o senhor conseguiu construir tudo isso, Presidente, em pleno regime democrático? Obras como Brasília só são possíveis sob uma ditadura...”⁵⁰³.

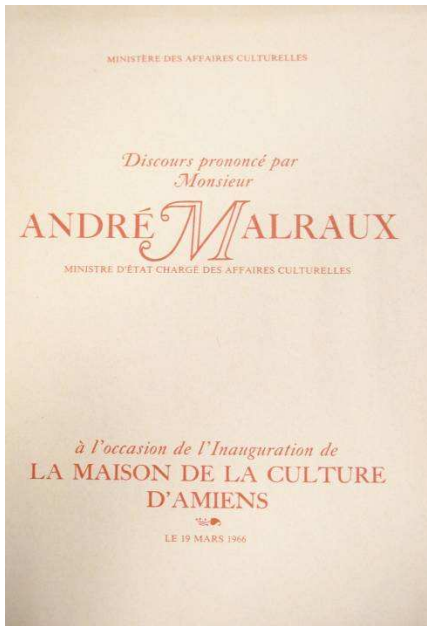
⁵⁰⁰ Maiores informações sobre o projeto, incluindo ficha descritiva, fotos e plantas do projeto, em Le Havre: Maison de la Culture “Le Volcan” (2004), da Revista Docomomo, disponível no endereço: <http://www2.archi.fr/DOCOMOMO-FR/fiche-havre-volcan.htm>

⁵⁰¹ Informações retiradas da biografia apresentada no site oficial de Oscar Niemeyer, disponível no endereço: <http://www.niemeyer.org.br/>

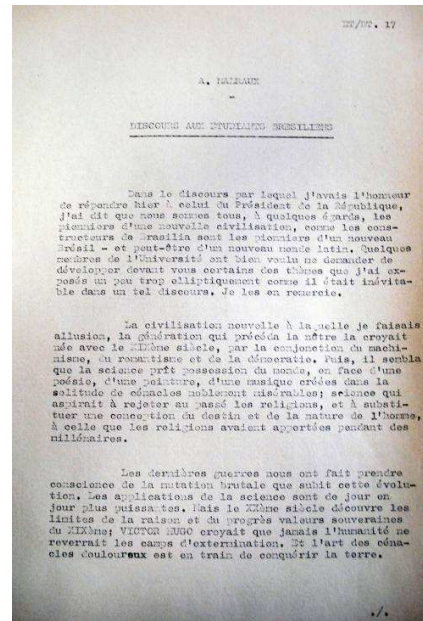
⁵⁰² Informações retiradas da biografia apresentada no site oficial de Oscar Niemeyer, disponível no endereço: <http://www.niemeyer.org.br/>

⁵⁰³ KUBITSCHCK, 1975:194.

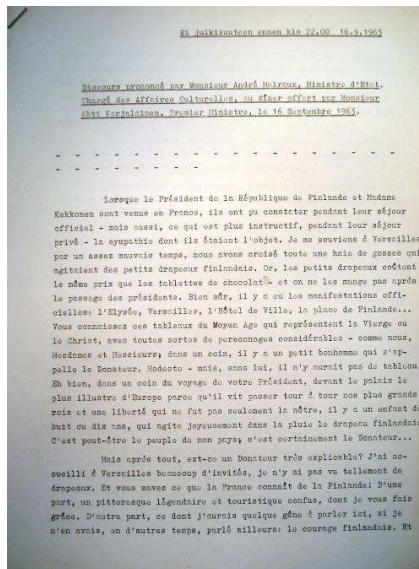
Anexo IV: Malraux: imagens de arquivo



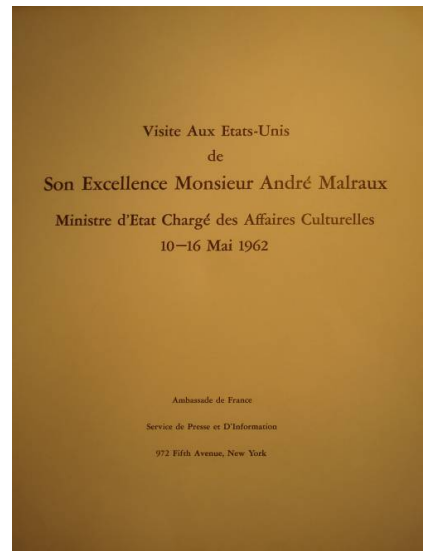
Discurso, em folha datilografada, realizado por André Malraux, na inauguração da Casa de Cultura de Amiens, em 1966 (Arquivo: CARAN – Fontainebleau)



Discurso, em folha datilografada, realizado por André Malraux no Brasil, na Universidade de São Paulo, em 1959 (Arquivo: CARAN – Fontainebleau)



Discurso, em folha datilografada, realizado por André Malraux durante visita à Finlândia, em 1963 (Arquivo: CARAN – Fontainebleau)



Dossiê de artigos e reportagens sobre visita de Malraux aos Estados Unidos, em 1962, feito pela Embaixada da França no país (Arquivo: CARAN – Fontainebleau)



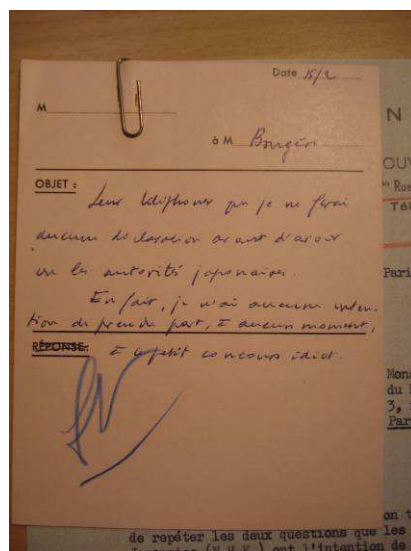
Foto de André Malraux, durante visita a exposição, em viagem oficial a Québec, em 1963 (Arquivo: CARAN – Fontainebleau)



Foto de André Malraux discursando durante visita a Québec, em 1963 (Arquivo: CARAN – Fontainebleau)



Foto de André Malraux, acompanhado de Madeleine Malraux, durante visita a Québec em 1963 (Arquivo: CARAN – Fontainebleau)



Bilhete, com a caligrafia de Malraux, a respeito de uma proposta de entrevista durante sua viagem ao Japão, em 1960

ANEXO V

André Malraux: discursos reunidos

Sumário	Página
Introdução	241
<i>La Politique, la culture</i> ⁵⁰⁴	
1) Réponse au 64 (4 de novembro, 1935) p.125-131	242
2) Sur l'héritage culturel (21 de junho, 1936) p.132-143	244
3) L'homme et la culture (4 de novembro, 1946) p.151-161	248
4) Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous? (30 de maio, 1952) p.216-226	253
5) Hommage à la Grèce (28 de maio, 1959) p.255-260	256
6) Pour sauver les monuments de Haute-Égypte (8 de março, 1960) p.260-266	259
7) Allocution prononcée à New York (15 de maio, 1962) p.284-294	261
8) Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture d'Amiens (19 de março, 1966) p.320-330	266
9) Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres (30 de março, 1966) p.330-341	271
10) Discours prononcé à Chartres pour les femmes rescapées de la déportation, réunies pour célébrer le trentième anniversaire de la libération des camps (10 de maio, 1975) p.369-373	277
Discursos no Brasil – <i>Discours au Brésil</i> ⁵⁰⁵	
11) Discurso proferido em Brasília: em resposta à saudação do Presidente Juscelino Kubitschek (25 de agosto, 1959) p.33-41	280
12) Discurso proferido na Universidade de São Paulo (26 de agosto, 1959) p.43-49	283
13) Discurso proferido no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro (28 de agosto, 1959) p.51-60	285
<i>Discours prononcés à l'Assemblée Nationale 1945-1976</i> ⁵⁰⁶	
14) Présentation du budget des affaires culturelles (17 de novembro, 1959)	288
15) Présentation du budget des affaires culturelles (26 de outubro, 1961)	293
16) Présentation du projet de loi de programme relatif à la restauration des grands monuments historiques (14 de dezembro, 1961)	310
17) Présentation du projet de loi complétant la législation sur la protection du patrimoine historique et esthétique de la France et tendant à faciliter la restauration (23 de julho, 1962)	314

⁵⁰⁴ MALRAUX, André. *La politique, la culture*. Paris: Gallimard, 1996.

⁵⁰⁵ MALRAUX, André. *Discursos no Brasil – Discours au Brésil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. A tradução dos discursos realizados no Brasil é de autoria de Edson Rosa da Silva, responsável pela organização do livro, em edição bilíngüe.

⁵⁰⁶ MALRAUX, André. *Discours prononcés à l'Assemblée Nationale 1945-1976* (Org. DELPUECH, Philippe). Paris: Assemblée Nationale, 1996.

Discurso em <i>Malraux, Être et Dire Néocritique</i>⁵⁰⁷	
18) Discours prononcé par André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle Maison Française d'Oxford (1967)	318
Discurso na <i>Fondation Maeght, em La Tête d'Obsidienne</i>⁵⁰⁸	
19) Discurso na <i>Fondation Maeght</i> – Inauguração da Exposição <i>André Malraux et le Musée Imaginaire</i>	318
Discursos no site do <i>Ministère de la Culture de France</i>⁵⁰⁹	
20) Discours prononcé à Washington à l'occasion du prêt de la Joconde (9 de janeiro, 1963)	328
21) Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble (13 de fevereiro, 1968)	329
22) Discours prononcé à l'occasion de l'Assemblée Générale de l'Association Internationale des Parlementaires de langue française (28 de setembro, 1968)	334
Discursos inéditos do <i>Fonds Malraux (Bibliothèque Jacques Doucet – Paris)</i>⁵¹⁰	
23) Allocution prononcée au Festival de Cannes (1959)	337
24) Discours à Ouagla (1959)	338
25) Discours prononcé à la Maison Blanche (1962)	338
26) Discours prononcé en Finlande (1963)	339
27) Discours à Montréal (1963)	340
28) Discours à Rouen, Fêtes de Jeanne D'Arc (1964)	342
29) Discours en Inde para receber o Prix Nehru (1974)	342
Discurso inédito dos <i>Archives Nationales (Caran – Fontainebleau)</i>⁵¹¹	
30) Discours au Palais Bourbon (9 de novembro, 1963)	343

⁵⁰⁷ DE COURCEL, Martine. *Malraux, Être et dire néocritique*. Paris: PLON, 1976

⁵⁰⁸ MALRAUX, *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974.

⁵⁰⁹ Site disponível no endereço :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/biographie.html>

⁵¹⁰ *Fonds Malraux* (Bibliothèque Jacques Doucet – Paris). Cote MLX ms ep 87, 88, 103, 107, 108, 111, 165-166.

⁵¹¹ *Archives Nationales* (Caran – Fontainebleau), Versement 20090131 art. 195.

Introdução

O conjunto de textos que aqui se apresenta reúne vinte e dois discursos de André Malraux, originalmente encontrados em fontes diversas. Essas fontes também apresentam suportes diferentes: do papel ao espaço virtual, o elemento de conexão entre eles é a intensidade do pensamento de Malraux.

A reunião dos discursos num único volume se mostrou necessária a fim de melhor orientar as referências de leitura presentes na pesquisa. E, por isso, ainda que tenha sido feita nova repaginação, optou-se por indicar a primeira e a última página de cada discurso, tendo por base a obra de que foi retirado, de modo que a referência bibliográfica presente nas citações da tese se mantenha.

Os discursos foram agrupados por fontes: primeiramente, os livros *La politique, la culture* (1996), *Discursos no Brasil – Discours au Brésil* (1998), *Discours prononcés à l'Assemblée Nationale 1945-1976* (1996), *Malraux, Être et Dire Néocritique* (1976) e o Discurso na *Fondation Maeght*, que se encontra em seu texto *La Tête d'Obsidienne* (1974). Em seguida, são apresentados os discursos do site do Ministério da Cultura da França, que não se encontram publicados. Aliás, esse endereço eletrônico apresenta, assim como o da Assembléia Nacional Francesa, espaço dedicado à biografia e ao papel desempenhado por André Malraux no âmbito de suas estruturas.

Depois, num segundo momento da pesquisa, foram adicionados os discursos inéditos pesquisados em arquivos especializados que continham fundos documentais específicos sobre Malraux, a saber: a *Bibliothèque Jacques Doucet*, em Paris, e os *Archives Nationales*, em Fontainebleau.

La politique, la culture (1996)

1) Réponse au 64 (4 de novembre, 1935) p.125-131

Je n'insisterai pas sur des notions comme celles des "puissances de désordre et d'anarchie", qui opposent sans doute au consternant désordre des plans quinquennaux l'ordre rayonnant des caveaux caucasiens.

Intellectuels réactionnaires, vous dites: "quelques tribus sauvages coalisées pour d'obscurs intérêts": assurément ceux que poussent des intérêts, ici, ce sont les Éthiopiens; encore un peu et ils vont vouloir civiliser les Italiens. À peine insisterai-je sur l'ironie, l'injure ou la calomnie de ceux qui vous suivent, à l'égard de gens qui n'appliquent pas d'autres principes que les vôtres en se défendant, goût qui doit donner aux Éthiopiens une belle envie de planter des écriteaux: *Tuez sans cracher*. Ce qui serait d'autant plus profitable que vous êtes toujours obligés d'annexer les martyrs après avoir exalté les bourreaux, car les hommes ne parviennent jamais à renier leur coeur, et vous revendiquer par ailleurs toutes leurs Jeanne d'Arc, aque vous auriez brûlées avec le roi d'Angleterre et laissé brûler avec le roi de France.

J'insisterai davantage sur votre idée d'une Europe groupée autour d'un ordre latin. Depuis plusieurs années déjà, vous voyez là le salut de l'Occident. Masi, cet ordre latin à qui vous voulez insalassablement confier le destin de l'Europe, c'est lui qui l'a inlassablement perdu! À Shanghai, à Singapour, à Manille, qui signifie l'Occident? D'un côté, l'Angleterre, les États-Unis: les protestants. De l'autre, les Soviétiques. Et toute votre idéologie ne va pas à autre chose qu'à nous promettre qu'une Italie triomphante finira peut-être par devenir ce qu'est depuis cent cinquante ans l'Angleterre que vous attaquez.

La culture occidentale don't vous entendez maintenant le prestige dans le monde, le monde l'ignore. L'Occident, pour lui, c'est tout ce qui n'est pas vous. Le Japon était fasciste avant vous. Et pour tous les autres, vous savez bien que la France ce n'est pas Racine, c'est Molière; ce n'est pas Joseph de Maistre, c'est Stendhal; ce ne sont pas les poètes fascistes de Napoléon III, c'est Victor Hugo; ce n'est aucun de vos onze académiciens signataires, c'est André Gide et Romain Rolland.

Car la mesure dans laquelle vous pouvez employer ce mot de civilisation, vous la devez à tout ce que vous niez: c'est parce que la conquête apporte aujourd'hui avec elle une ombre des volontés démocratiques qui ont triomphé dans les métropoles que vous pouvez parler de civilisation. On sait comment le régime espagnol civilisait les Péruviens.

Les conquêtes de la technique occidentale sont évidentes. Mais si supériorité technique implique droit de conquête, les États-Unis doivent commencer par coloniser l'Europe. Et ces conquêtes techniques, dans la mesure où elles sont réellement utiles à un pays, y sont souvent mieux appliquées par des spécialistes occidentaux payés, que par des fonctionnaires à qui leur race ne donne guère l'occasion de travailler mieux; et beaucoup le droit de travailler plus mal. La colonisation, en fait, n'est pas aussi simple qu'il y paraît d'abord. On prend généralement un pays asiatique ou africain à l'époque de sa conquête, on le compare à ce qu'il est devenu beaucoup plus tard. Mais il ne s'agit pas de comparer la Conchinchine de Napoléon III à celle d'aujourd'hui, mais bien l'Indochine et le Siam, le Maroc et la Turquie, le Bélouchistan et la Perse. Sans parler d'un pays qui, vers 1860, avait, paraît-il, un impérieux besoin d'être civilisé: le Japon...

Il est clair que, en fonction de votre idéologie même, ce que vous appelez se civiliser, c'est s'eupérianiser. Ne discutons pas là-dessus. Mais quels peuples s'eupérianisent aujourd'hui plus vite? Précisément ceux que vous ne contrôlez pas. Les femmes musulmanes, marocaines, tunisiennes, tripolitaines, de l'Inde, sont voilées. Les Persanes ne le sont plus guère. Les Turques ne le sont plus du tout. Quel est le seul pays où le mandarinat encore existe? Ni la Chine ni le Japon. L'Annam. Ce que le Siam libre tente d'abolir, c'est ce que le Cambodge et

la Birmanie conservent. Et les hôpitaux siamois, dirigés en partie par des Blancs payés, valent les hôpitaux cambodgiens, mais il n'y a pas dans les hôpitaux cambodgiens un dixième de malheureux qui devraient y être, parce que nous développons à travers les bonzes tout ce qui empêche les malades d'y aller. Dans l'ordre des techniques, le monde s'europeanise; mais pas plus aux colonies que dans les pays libres: moins...

C'est précisément au moment l'Abyssinie demande des spécialistes qu'on lui envoie des canons. Si elle triomphe, elle ne sera ni plus ni moins europeanisée que si elle est vaincue.

Tuer d'abord des multitudes est un moyen de les faire entrer dans les hôpitaux: il n'est pas sûr que ce soit le meilleur. Ah! Quel paradis seraient les colonies si l'Occident devait y faire des hôpitaux pour tous ceux qu'il a tués, des jardins pour tous ceux qu'il a déportés!

Il faut choisir, ou bien le travail ne confère aucun droit politique, et la technique occidentale donne droit à des salaires, et c'est tout. Ou bien le travail confère le droit politique, et vous devez dès maintenant faire en France des soviets, du spécialiste à l'ouvrier.

Voilà pour le fait. Passons à l'idéologie. Vous opposez ce que vous appelez les traditions occidentales de Rome à ce que nous défendons et que vous appelez des fictions.

Fictions: soit. Ce qu'on a donné à l'humanité les deux Rome dont vous prévaluez, ce sont des fictions aussi. C'est en réunissant dans une cathédrale deux mille déchéances, qu'on a fini par en faire deux mille hommes vivants. Il n'est pas sûr que la confiance arrache toujours les hommes à terre, mais il est certain que la défiance les y couche à jamais. Nulle civilisation – et même nulle barbarie – n'est pas assez forte pour arracher aux hommes les mythes qui sont la plus vieille puissance humaine; mais la barbarie est ce qui sacrifie les hommes aux mythes, et nous voulons une civilisation qui soumette les mythes aux hommes.

La civilisation, c'est de mettre le plus efficacement possible la force des hommes au service de leurs rêves, ce n'est pas de mettre leurs rêves au service de leur force.

Ces sanctions économiques que la France a accepté d'appliquer, est-ce au nom de ce que la Rome antique a fait de la civilisation occidentale que vous le combattez? Ce que Rome a légué à la culture occidentale, ce n'est pas son empire décomposé, ce n'est pas l'inépuisable suite des guerres locales qui firent de tout l'occident une terre de solitude, mais bien le droit romain qui les a arrêtées. Pas la guerre: la réglementation de la guerre. La voix qui dans ce débat couvre sourdement les vôtres, c'est précisément celle de la Rome antique. Le droit romain, vous savez comment ça se définissait: la fidélité aux pactes.

Venons enfin à votre idée capitale, à cette "notion même de l'homme - à quoi l'Occident a dû sa grandeur historique avec ses vertues créatrices".

Il faudrait d'abord préciser ce dont nous parlons. La grandeur historique de l'Occident n'a de sens que pour un nombre de siècles limité. Charlemagne est un assez mince empereur à côté de Gengis Khan, à côté de Timour qui posséda la moitié de l'Asie, et dont les troupes avaient écrasé en deux jours l'armée turque, qui pourtant venait à Nicopolis de battre les chrétiens comme plâtre. Lorsque Marco Polo trouve en Chine une ville de plus d'un million d'habitants, il n'a plus une très haute idée de Venise. Au XVI^e siècle, qu'est-ce que la cour des Valois en comparaison de celles des rois de Perse, des empereurs de Chine et du Japon? Paris est encore une confusion de ruelles quand les architectes persans traçent les grandes avenues d'Ispahan à quatre rangées d'arbres, dessinent la Place Royale aussi grande que celle de la Concorde. Versailles même est un assez petit travail en face de la ville interdite de Pékin. Seulement, en cent ans, tout change. Pourquoi?

Parce que l'Occident a découvert que la fonction la plus efficace de l'intelligence n'était pas de conquérir les hommes, mais de conquérir les choses.

Nulle civilisation, blanche, noire, jaune, ne commençait avec le guerrier; elle commençait quand le légiste ou le prêtre s'occupait de civiliser le guerrier; elle commençait quand l'argument avait droit contre le fait. Toute civilisation impliquait la conscience et le respect de l'autre; ce qui était nouveau, c'était non certes que l'homme fût délivré – il ne l'est pas

encore! – mais qu’il pût l’être. Et, parallèlement, à ce qu’il eût plus d’avantages à transmettre les connaissances acquises qu’à les cacher. Les vertus créatrices de l’Occident, intellectuels réactionnaires, elles sont nées de la mort de ce que vous défendez. De l’affaiblissement de la hiérarchie; de la fin de l’ancienne société, tellement moins “occidentale” que la nôtre, tellement plus proche de l’Asie! Votre volonté de hiérarchie, ce n’est pas l’Occident, ce n’est même pas Rome, c’est l’Inde.

Le combat de l’Occident contre l’Asie, à quelque époque que ce soit, c’est celui de l’hiérarchie la moins constituée contre l’hiérarchie la plus rigoureuse. Pour l’ordre, même antérieur, l’Asie n’avait rien à apprendre de nous: avant d’arriver à la structure de la société chinoise, l’Italie en a pour deux cent ans. Ce ne sont pas les jésuites qui ont ouvert les portes des empires jaunes, ce sont les machines. L’Occident n’a pas inventé la valeur de l’ordre, il a inventé la valeur fondamentale de l’acte qui inlassablement le modifie. Ce que vous appelez sa grandeur historique, c’est à cela qu’il le doit: à ce que l’objet du combat pour l’homme a cessé d’être seulement l’homme, à ce qu’il a mis l’ingénieur au-dessus du soldat, à ce que, de Descartes à Marx, il a regardé avec l’oeil du Mage antique le monde infini des choses vivantes et mortes, et qu’il a résolu de les réduire à la taille, de les transmettre, de les jeter à la disposition de tous ceux qui pouvaient les atteindre. L’Occident a inventé la civilisation de quantité contre le monde qui n’avait connu que celle de qualité. Et notre tâche est maintenant de donner la qualité aux hommes, comme elle fut, après le sang et la famine, de rouvrir à Moscou les bibliothèques qu’on brûlait à Berlin.

Peu m’importent les traditions. Mais les vertus créatrices de l’Occident, elles, préparent sourdement l’homme libre. L’homme et non la caste, l’homme et non la création. Un univers qui se crée par la fusion de ses éléments, comme la France par celle de ses provinces, et non par leur hiérarchie. Au-delà de la transformation même du monde, ces vertus entendent rejoindre l’homme nourri d’elles comme il le fut jadis de sa douleur, mais plus grand que tout ce qui le forme, l’homme qui n’est pas un privilège, l’homme fait de tout ce qui vous récuse et de tout ce qui vous nie.

2) Sur l’héritage culturel (21 de junho, 1936) p.132-143

J’ai reçu un jour la visite d’un homme qui venait de passer plusieurs années en prison. Il avait donné asile à des anarchistes poursuivis. C’était un intellectuel et il me parla de ses lectures. “Voilà, me dit-il, il n’y a que trois livres qui supportent d’être lus en prison: *L’Idiot*, *Don Quichotte* et *Robinson*.”

Je notais après son départ cette phrase qui m’avait intrigué et j’essayais de comprendre les raisons de ce choix. Et je m’aperçus que, de trois écrivains dont il s’agissait, deux, Dostoïevski et Cervantés, étaient allés au bagne, le troisième, Daniel De Foe, au pilori. Tous trois ont écrit le livre de la solitude, le livre de l’homme qui retrouve les hommes vivants et absurdes, les hommes qui peuvent vivre en oubliant que quelque part existent le bagne et le pilori. Et tous trois ont écrit la revanche de la solitude, la reconquête du monde par celui qui revient de l’enfer. La force terrible de l’humilité, disait Dostoïevski. Et la force terrible du rêve et la force terrible du travail... Mais l’important était de posséder le monde de la solitude, de la transformer en une conquête, pour l’artiste, en illusion d’une conquête, pour le spectateur, ce qui avait été *subi*.

La tragédie posait là, avec une extrême brutalité, le problème que chacun de nous se pose confusément. L’art vit de sa fonction qui est de permettre aux hommes d’échapper à leur condition d’hommes, non par une évasion, mais par une possession. Et l’héritage culturel n’est pas l’ensemble des peuvres que les hommes doivent respecter, mais de celles qui peuvent les aider à vivre.

Notre héritage, c'est l'ensemble des voix qui répondent à nos questions. Et les civilisations prisonnières ou libres réordonnent, comme les hommes prisonniers ou libres, tout le passé qui leur est soumis

La tradition artistique d'une nation est un fait. Mais la soumission des oeuvres à l'idée d'une tradition repose sur un malentendu. La force convaincante d'une oeuvre n'est nullement dans sa totalité, elle est dans la différence entre elle et les oeuvres qui l'ont précédée. Giotto est pour nous un primitif, mais pour ses contemporains, ses peintures étaient "plus vraies que la vie". Elles étaient plus vraies que la vie, non par leur totalité, mais par ce que Giotto avait conquis sur la peinture byzantine. Le langage décisif de l'oeuvre d'art, c'est sa différence significative; toute oeuvre naît comme différence et devient peu à peu totalité. Juger d'une oeuvre par rapport à une tradition et donc toujours juger d'une différence par rapport à une suite de totalités; et que cette suite de totalités existe ne laisse en rien préjuger de la façon dont les conquêtes qui font la vie de l'art contemporain qui nous entoure s'ordonneront par rapport à elles.

Les hommes sont bien moins à la mesure de leur héritage que l'héritage n'est à la mesure des hommes. L'ordre de tout héritage repose sur la volonté de transformer le présent, mais encore cette volonté est-elle limitée par une certaine futilité. La phtisie de Watteau le contraignait à abandonner Rubens pour le rêve de ses Fêtes galantes, mais la phtisie de Chopin le contraignait à sa musique déchirée. Joie ou malheur, c'est bien le destin de l'artiste qui le fait crier, mais c'est le destin du monde qui choisit le langage de ces cris.

Je voudrais donc d'abord tenter de préciser ici l'intérieur de quelle fatalité peut s'insérer notre volonté.

Sous le mot art, nous envisageons deux activités assez différentes: l'une, que j'appellerai rhétorique – celle de l'artiste hellénistique, renaissant ou moderne – où l'oeuvre compte moins que l'artiste, compte pour ce que l'artiste ajoute à ce qu'il figure. L'autre – celle du Moyen Âge, de l'Égypte et de Babylone – où l'artiste compte moins que ce qu'il figure. Dans la première, l'importance est dans la présence de l'artiste; dans la seconde, dans la chose représentée. Ce qui tient d'ordinaire à la valeur capitale donnée à cette chose représentée: comment se sentir artiste, au sens moderne du mot, en sculptant un crucifix, si l'on croit que le Christ est mort pour soi? La douleur de Niobé ne concerne qu'elle, et l'artiste s'y introduit sans peine; la douleur de la Vierge concerne tous les hommes. Quand le sculpteur antique doit paraître, le sculpteur chrétien doit disparaître.

Pour disparaître, il n'en est pas moins grand. Et nous plaçons aussi haut que l'autre l'artiste qui ne se concevait pas comme tel. Peu importe comment l'artiste se conçoit. Ce qui importe seulement – et depuis quelques millénaires – c'est qu'il ne s'accorde pas au monde de formes qui lui est imposé, qu'il exige de le modifier, qu'il veuille conquérir sur lui sa vérité. À Athènes, à Chartres, ou à Lincoln. Mais depuis des siècles (bien que l'acte créateur dans son essence, à mon avis, soit demeuré le même), l'art a perdu sa volonté de présence personnelle de l'artiste. En art, nous ne croyons pas au Christ présent dans le bois, mais à l'objet d'art qui s'appelle crucifix. Ce qui comptait dans une statue de saint, c'était le saint; ce qui compte dans un Cézanne, c'est Cézanne. Or, l'art de masses est toujours un art de vérité. Peu à peu, les masses ont cessé d'aller à l'art, de le rencontrer au flanc des cathédrales; mais aujourd'hui, il se trouve que, si les masses ne vont pas à l'art, la fatalité des techniques fait que l'art va aux masses.

Cela est vrai des pays démocratiques comme des pays fascistes ou communistes, quoique pas de la même façon. Depuis trente ans, chaque art a inventé son imprimerie: radio, cinéma, photographie. Le destin de l'art va du chef d'oeuvre unique, irremplaçable, souillé par sa reproduction, non seulement au chef-d'oeuvre reproduit, mais à l'oeuvre faite pour sa reproduction à tel point que son original n'existe plus: le film. Et c'est le film qui rencontre la

totalité d'une civilisation, comique avec Chaplin dans les pays capitalistes, tragique avec Eisenstein dans les pays communistes, guerrier bientôt dans les pays fascistes.

Soulignerai-je l'importance de la photo dans l'histoire des arts plastiques, où, les seules photos valables étant en noir, les peintures essentiellement dessinées, comme l'italienne, ont été puissamment valorisées, les peintures où la couleur est tout (les vitraux) négligées, les peintures à dessin puissant mais fixé, et don't l'évolution est celle de leurs couleurs (la peinture byzantine) à la fois exaltées et inconnues? L'héritage culturel des arts plastiques est impérieusement lié à sa faculté de reproduction. Souliegnai-je, comme l'a fait W. Benjamin, la transformation de nature de l'émotion artistique lorsqu'elle va de la contemplation de l'objet unique à l'abandon distrait ou violent devant un spectacle indéfiniment renouvelable? Nul ne croit que la lecture d'une chanson de geste soit analogue à l'audition d'un aède. Les moyens de l'aède sont d'ailleurs avant tout ceux d'éloquence, et c'est l'impression qui contraint le poète à la littérature.

Or, une fois de plus, la conscience qu'a l'artiste de son acte créateur est en train de se modifier. J'accepte, pour ma part, volontiers, de voir renaître en tous les hommes la communion dans le domaine fondamental des émotions humaines. L'humanité a toujours cherché dans l'art son langage inconnu, et je me réjouis que cette fonction soit parfois de donner conscience aux êtres de la grandeur ou de la dignité qu'ils ignorent en eux; je me réjouis que, par notre art ou par des transpositions futures de notre art, nous puissions donner cette conscience à un nombre de plus en plus grande d'hommes. La photo de Rembrandt mène à Rembrandt, et la mauvaise peinture n'y mène pas.

Mais peu importe que nous nous en réjouissions ou nous en attristions: ce qui importe, c'est que ce fait nouveau est la condition même de la transmission de notre héritage culturel qui, par cette transmission même, change de nature.

Qu'on m'entende bien: je ne défends pas ici la vieille chimère d'un art dirigé et soumis aux masses. Comme cette idée ne consiste qu'à vulgariser l'art d'une civilisation individualiste et bourgeoise pour faire l'art d'une civilisation nouvelle, elle équivaut à peu près à l'idée qu'on fait l'art gothique en vulgarisant les modèles romains. L'art obéit à sa logique particulière, d'autant plus imprévisible que la découvrir est très précisément la fonction du génie. Le XIXe siècle plastique finit au grand baroque Renoir, et les gratte-ciel commencent à Cézanne, mais nulle logique ne pouvait faire prévoir le style de Cézanne. La transformation de l'héritage culturel européen au XIXe siècle repose sur la découverte de la multiplicité des arts, et la volonté d'attendre d'une oeuvre d'art son caractère positif. Le XVIIIe siècle occidental dédaignait la sculpture gothique parce qu'il voyait en elle, non sa puissance d'expression, mais l'absence d'une expression classique. Nous sommes loin d'être pleinement dégagés de cette vision négative d'une partie de notre héritage, il est clair qu'aimer tout équivaut à n'aimer rien. Du moins nous savons qu'un art qui ne nous aide pas à vivre aidera peut-être à vivre d'autres hommes, et avons-nous appris à respecter dans les musées la présence endormie de ces passions futures.

Grossièrement, nous pourrions dire qu'en art le XVIe siècle a découvert l'histoire, le XIXe la géographie; à ces annexions en surface, va s'ajouter une annexion en profondeur. Les Anglais sont d'abord allés à Athènes; puis les statues du Parthénon sont venues à Londres; et aujourd'hui, Athènes et le Parthénon, par l'hebdomadaire et le cinéma, pénètrent chez chaque Anglais. Même si le rapport présent entre l'artiste et le monde devait demeurer intangible (ce dont je doute), le développement même de toutes les cultures, non seulement en Occident, mais dans le monde entier, ajouterait à l'art un nouveau langage. C'est ici qu'intervient notre volonté.

Les techniques qui de plus en plus poussent vers les masses les arts occidentaux ne les poussent pas au hasard, mais dans le sens de l'idéologie même de ces masses, qu'elle soit précise ou confuse. Et non dans le sens de ce que cette idéologie peut avoir de bas, mais

toujours dans le sens de ce qu'elle a de meilleur. Je ne dis pas qu'une action gouvernementale ne puisse s'exercer dans le sens des éléments négatifs ou misérables des masses, mais je dis que l'artiste *ne fait oeuvre d'art que quand il a rencontré, lui, l'élément positif et créateur d'exaltation*. Comme toutes les transformations capitales, celle de notre civilisation inquiète l'artiste parce qu'elle lui demande de découvertes totales, parce qu'elle le contraint au génie. Mais je crois que la foule peut être féconde pour l'artiste, parce que l'artiste ne reçoit d'elle que sa puissance de communion. On a trop dit qu'elle appelait sa propre folie, et pas assez qu'elle aussi sa propre grandeur: ce que comprenaient les foules qui écoutaient les archevêques de Cantorbéry, combien de ceux qui le composaient l'eussent compris s'il eussent été seuls? La masse porte en elle sa fécondité comme sa stérilité, *et c'est une de nos tâches de la réduire à la fécondité*.

Quel est l'élément positif des fascismes? L'exaltation des différences essentielles, irréductibles et constantes: la race ou la nation. Dans le national-socialisme, il y a du national et il y a du socialisme; nous savons du reste que le meilleur moyen de faire le socialisme n'est pas de fusiller les socialistes, et que le mot sérieux, ici, c'est le mot national. C'est sur lui que le fascisme fonde sa pensée véritable, sur lui qu'il est obligé de fonder son héritage culturel, sur lui qu'il est obligé de fonder le développement de son art.

Mais les idéologies fascistes, par leur nature même, sont des idéologies *permanentes* et *particulières*. Le libéralisme et le communisme s'opposent sur la question de la dictature du prolétariat; mais non sur leurs valeurs, puisque la dictature du prolétariat est aux yeux des marxistes le moyen concret d'obtenir la démocratie réelle – toute démocratie politique étant un leurre tant qu'elle ne se repose pas sur une démocratie économique. Notre première ligne de démarcation, quant aux valeurs, c'est-à-dire quant à ce qui nous réunit ici, me paraît donc celle-ci: dans le mouvement qui porte vers un nombre de plus en plus grand d'hommes les oeuvres d'art et les connaissances, nous entendons maintenir ou recréer, non des valeurs permanentes et particulières, mais des valeurs dialectiques et humanistes. Humanistes parce que universalistes. Parce que, mythe pour mythe, nous ne voulons ni l'Allemand, ni le Germain, ni l'Italien, ni le Romain, mais l'homme.

J'ai toujours été frappé de l'impuissance où sont les arts fascistes de représenter autre chose que le combat de l'homme contre l'homme. Où est, en pays fascistes, l'équivalent des films soviétiques, les romans de la nation d'un monde nouveau? C'est qu'une civilisation communiste, qui remet à la collectivité les moyens du travail, peut passer de la vie civile à vie militaire, et qu'une civilisation fasciste, qui maintient la structure capitaliste de l'économie, ne le permet pas: entre un kolkhozien et un soldat de l'Armée rouge, il n'y a pas de différence de nature; ils sont, pour l'artiste et pour eux-mêmes, dans le même ordre vital. Chacun d'eux peut passer de l'une à l'autre fonction. Mais entre un soldat des Sections d'assaut et un fermier allemand, il y a une différence de nature. L'un est à l'intérieur du capitalisme, l'autre à l'extérieur. La communion réelle, désintéressée, authentiquement fasciste, n'existe que dans l'ordre militaire. Si bien que la civilisation fasciste, à son point extrême, aboutit à la militarisation totale de la nation. Et l'art du fascisme, quand il existe, à l'esthétisation de la guerre. Or, l'ennemi du soldat c'est un autre soldat, c'est l'homme. Alors que du libéralisme au communisme, l'adversaire de l'homme n'est pas l'homme, c'est la terre. C'est dans le combat contre la terre, dans l'exaltation de la conquête des choses par l'homme que s'établit, de Robinson Crusoé au film soviétique, une des plus fortes traditions de l'Occident. Résolus à combattre si le combat est la seule garantie du sens que nous voulons donner à notre vie, nous nous refusons à faire d'en lui une valeur fondamentale; nous voulons une pensée, une structure de l'État, un héritage et un espoir qui débouchent sur la paix et non sur la guerre. Il reste dans la plus sereine des paix assez de combats, de tragédies et d'exaltation pour des siècles d'art.

Telles sont les raisons premières au nom desquelles la section française se rallie au projet qui vous a été présenté. Maintenir l'héritage humain est une de nos tâches les plus hautes, et il est

clair qu'un tel projet n'y saurait suffire. Mais il est à la fois dans le sens d'une diffusion des connaissances et d'une confrontation. Il est donc le sens de notre activité. Car ce que l'Occident appelle culture, c'est avant tout, depuis près de cinq cent ans, la possibilité de confrontation.

J'ai dit que tout héritage aboutissait à notre volonté. Mais notre volonté, comme celle de l'artiste créateur à l'instant qui précède sa création, est à la fois intense et confuse. C'est par une volonté de chaque jour qu'une civilisation donne au passé sa forme particulière, comme, par chaque touche nouvelle, le peintre modifie tout son tableau. Et rien ne serait plus dangereux – très spécialement pour ceux d'entre nous qui sont des écrivains révolutionnaires – que de vouloir substituer à l'héritage présent et mortel un héritage prévu par une logique abstraite. Une civilisation est devant le passé comme l'artiste devant les oeuvres d'art qui l'ont précédé. Celui-ci s'accroche à telle ou telle oeuvre parmi les grandes, au musée ou à la bibliothèque, dans la mesure où elle lui permet de réaliser davantage son oeuvre propre. *Les objets que l'on appelle beaux changent, mais les hommes et les artistes appellent toujours beauté ce qui leur permet de s'exprimer d'avantage, de se dépasser eux-mêmes.* L'homme n'est pas soumis à son héritage, c'est son héritage qui lui est soumis: ce n'est pas l'Antiquité qui a fait la Renaissance, c'est la Renaissance qui a fait l'Antiquité. Chaque fois que l'homme se réconcilie avec Dieu, à Reims ou à Bamberg, chaque fois que la dualité chrétienne s'atténue, au XIIe siècle, au XIIIe et au XIVe, en France, en Italie, en Allemagne, l'antique reparaît. Dès que Nicolas de Cuse voit dans le Christ l'homme parfait, la résurrection des figures antiques est prête. Pas d'antique là où l'enfer demeure: la Renaissance espagnole va directement du gothique au baroque. Mais là où l'enfer disparaît, l'antique apparaît. À Reims comme à Assise, il fallait, pour que revînt le visage de Vénus, que sur la première statue gothique reparût le premier sourire.

Toute civilisation est en cela semblable à la Renaissance et fait son propre héritage de tout ce qui, dans le passé, lui permet de se dépasser. *L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert.* Mais il se conquiert lentement, imprévisiblement. Ne demandons pas plus à une civilisation sur commande que des chefs-d'oeuvre sur commande. Mais demandons à chacun de nous de prendre conscience que le choix qu'il fait dans le passé – dans ce qui fut l'espoir illimité des hommes – est à la mesure de son avidité de grandeur et de sa volonté.

Tout le destin de l'art, tout le destin de ce que les hommes ont mis sous le mot de culture, tient en une seule idée transformer le destin en conscience: fatalités biologiques, économiques, sociales, psychologiques, fatalités de toutes sortes, les concevoir d'abord pour les posséder ensuite. Non pas changer un inventaire en un autre inventaire, mais éteindre jusqu'aux limites des connaissances humaines la matière dans laquelle l'homme puise pour devenir davantage un homme, la possibilité infinie des réponses à ses questions vitales.

C'est de jour en jour et de pensée en pensée que les hommes recréent le monde à l'image de leur plus grand destin. La révolution ne leur donne que la possibilité de leur dignité; à chacun de faire de cette possibilité une possession. Mais pour cela, nous, intellectuels – chrétiens, libéraux, socialistes, communistes -, malgré les idéologies qui nous divisent, cherchons le volontés qui nous unissent. Car toute haute pensée, toute oeuvre d'art est une possibilité infinie de réincarnations. Et le monde séculaire ne peut prendre son sens que dans la volonté présente des hommes.

3) L'homme et la culture (4 de novembre, 1946) p.151-161

À travers les dialogues qui se sont établis d'un bout à l'autre de l'Europe, passe, à l'heure actuelle, la question obsédante, permanente, qui se pose à l'Europe entière si fortement que ne pas commencer par la poser consisterait à parler pour ne rien dire.

À la fin du XIXe siècle, la voix de Nietzsche reprit la phrase antique entendue sur l'archipel: "Dieu est mort!..." et redonna à cette phrase tout son accent tragique. On savait très bien ce que cela voulait dire: cela voulait dire qu'on attendait la royauté de l'homme.

Le problème qui se pose pour nous, aujourd'hui, c'est de savoir si, sur cette vieille terre d'Europe, oui ou non, l'homme est mort.

Si la question se pose maintenant, nous en voyons au moins les premières raisons.

Tout d'abord, le XIXe siècle a eu un espoir immense, en la science, en la paix, en la recherche de la dignité.

Il était entendu, il y a cent ans, que tout l'espoir que portait en lui l'humanité d'alors aboutirait inévitablement à un ensemble de découvertes qui serviraient les hommes, à un ensemble de pensées qui serviraient la paix, à un ensemble de sentiments qui serviraient la dignité.

En ce qui concerne la paix, je crois qu'il est vraiment inutile d'insister.

En ce qui concerne les sciences, Bikini répond. En ce qui concerne la dignité...

Le problème du mal n'est pas toujours absent au XIXe siècle. Mais quand il reparait devant nous, ce n'est plus seulement par ces obscures et tragiques marionnettes au bout des bras des psychanalystes, c'est le grand et sombre archange dostoïevskien qui reparait sur le monde et qui vient de redire: «Je refuse mon billet si le supplice d'un enfant innocent par une brute doit être la rançon du monde.»

Au-dessus de tout que nous voyons, au-dessus de ces villes-spectres et de ces villes en ruine, s'étend sur l'Europe une présence plus terrible encore: car l'Europe ravagée et sanglante n'est plus ravagée, n'est pas plus sanglante que la figure de l'homme qu'elle avait espéré faire.

La torture a signifié pour nous beaucoup plus que la douleur. Il serait vain d'y insister: il y a trop d'hommes et de femmes dans cette salle, qui savent ce que je veux dire... Il y a sur le monde une souffrance d'une telle nature qu'elle demeure en face de nous, non seulement avec son caractère dramatique, mais encore avec son caractère métaphysique; et que l'homme est aujourd'hui contraint à répondre non seulement de ce qu'il a voulu faire, non seulement sur ce qu'il voudra faire, mais encore de ce qu'il croit qu'il est.

Et pourtant, cette idée de civilisation que, pendant cent ans, on confondait si facilement avec l'idée de raffinement, un exemple connu avait dû nous en écarter. La Chine était depuis longtemps considérée comme le pays du raffinement le plus pur peut-être qu'ait connu le monde. Mais il n'y avait pas que les sinologues pour savoir que les lois les plus atroces que le monde ait connues, celles qui impliquaient la torture la plus précisément distribuée, avaient été faites par des hommes personnellement doux et conciliants, par les plus grands sages de leur temps.

Il n'est nullement évident que l'idée de raffinement corresponde à l'idée de civilisation. Celle-ci était déjà obscure avant cette guerre. Elle n'était plus réductible ni à civilisation des sentiments, ni à la volonté de connaissance du passé, et se dirigeait plutôt vers l'espoir en l'avenir. Depuis vingt-cinq ans, le pluralisme était né; et à l'idée ancienne de civilisation – qui était celle de progrès dans les sentiments, dans les moeurs, dans les coutumes et dans les arts – s'était substituée l'idée nouvelle des cultures, c'est-à-dire l'idée que chaque civilisation particulièrement avait créé son système de valeurs, que ces systèmes de valeurs n'étaient pas les mêmes, qu'ils ne se continuaient pas nécessairement, et qu'il y avait entre la culture égyptienne, par exemple, et la nôtre, une séparation décisive, qui coupait ce que les Égyptiens avaient pensé d'essentiel de ce que nous pensons aujourd'hui.

Cette idée des cultures, considérée comme mondes clos, a été acceptée dans la majorité de l'Europe entre les deux guerres. On sait qu'elle est née en Allemagne. Si vulnérable qu'elle fût, elle avait confusément remplacé l'ancienne idée linéaire et impérieuse que les hommes s'étaient faite de la civilisation.

Prenons garde à ne pas concevoir les cultures disparues comme des formes, c'est-à-dire des hypothèses. Il est possible que nous ne sachions rien de ce qu'était la réalité psychique d'un

Égyptien, mais ce que nous savons, c'est qu'un certain nombre de valeurs transmissibles ont passé à travers ces cultures qu'on nous avait données comme closes, et que ce sont ces valeurs qui sont arrivées dans notre pensée; que c'est d'elles que nous essayons de faire un tout. J'en donnerai un exemple extrême, mais clair, qui est l'oeuvre d'art:

Nul d'entre nous ne sait dans quel esprit un fellah regardait une statue égyptienne, au III^e millénaire. Peut-être n'y a-t-il rien de commun entre la façon dont nous regardons cette oeuvre au Louvre, et la façon dont elle fut regardée, quand elle fut sculptée; mais il est certain que nous voyons quelque chose, que ce quelque chose porte en soi une valeur de suggestion que nous essayons d'intégrer dans ce que nous appelons notre culture.

De même en morale. Ce qui est d'abord arrivé à nous de la culture juive, c'est la Bible qui a apporté au monde l'idée, jusque-là informulée, de justice.

Il en est de même de toutes les notions de qualité. Ce qui me fait attirer votre attention sur ce point capital: le vrai problème n'est pas celui de la transmission des cultures dans leur spécificité, mais de savoir comment la qualité d'humanité que portait chaque culture est arrivée jusqu'à nous, et ce qu'elle est devenue pour nous.

Nous devons donc séparer le problème spécifique du problème de forme; le problème de savoir ce que c'était qu'un juif quelconque à Jérusalem, sous David, du problème de la découverte de la justice, le problème de savoir ce que fut la découverte de la vie dans l'art grec, du problème de savoir ce qu'était un navigateur grec quelconque. Alors, nous nous apercevons que le problème de l'homme, en ce qui concerne le passé, est celui-ci: quelle que soit la forme particulière d'une culture, si loin qu'elle soit de nous, elle nous atteint exclusivement par sa forme suprême.

Sa structure n'a qu'une importance subordonnée. Et l'Église n'a aucune importance ici, parce que toute l'importance dans ce domaine appartient aux saints; l'armée n'a aucune importance, parce que toute l'importance appartient aux héros; et il est profondément indifférent, pour qui que ce soit d'entre vous, étudiants, d'être communiste, anticommuniste, libéral ou quoi que ce soit, parce que le seul problème véritable est de savoir, au-dessus de ces structures, sous quelle forme nous pouvons recréer l'homme.

Nous sommes en face de l'héritage d'un humanisme européen. Cet héritage nous apparaît comment? D'abord, comme le lieu d'un rationalisme permanent, avec une idée de progrès. Il s'agit donc de savoir si nous revendiquons ces deux idées, ou si nous pensons que le problème européen n'est nullement là, que la culture de l'Europe est entièrement autre chose.

J'entends bien que, quelque humanisme que nous cherchions, il est douteux qu'il nous épargne la guerre. Mais il était également douteux que le monde de la charité la plus profonde, qu'il s'appelât le christianisme ou le bouddhisme, supprimât la guerre, car il ne l'a pas supprimée. Les cultures n'ont jamais été maîtresses de toute la nature humaine, qu'elles n'ont atteinte que d'une façon extrêmement lente et craintive, mais elles ont été les moyens de permettre à l'homme de parvenir à son accord avec lui-même, et, cet accord obtenu, de tenter d'approfondir son destin. Le christianisme n'a jamais supprimé la guerre, mais il a créé une figure de l'homme, devant la guerre, que l'homme pouvait regarder en face.

Et nous n'irons peut-être pas plus loin, mais nous irons déjà bien loin et nous aurons changé beaucoup si nous pouvons faire que l'Europe, en face de ses problèmes sociaux, de ses problèmes militaires et de ses problèmes tragiques, se face enfin une idée de l'homme qu'elle puisse regarder en face.

En somme, cette idée de l'homme, lorsqu'elle a surgi, a surgi contre quoi? Contre les dieux et contre le démon. C'était l'idée de l'homme seul, capable d'échapper à la condition humaine en tirant de lui-même les forces profondes qu'il avait été jadis chercher hors de lui. Il ne peut exister contre le poids énorme du destin qu'en s'ordonnant sur une part choisie de lui-même. Il n'y a pas dans l'idée de culture, de structure plus profonde que celle qui naît de cette

nécessité, pour l'homme, de s'ordonner en fonction de ce qu'il reconnaît comme sa part divine.

L'Europe, que le monde entier pensa en mots de liberté, ne se pense plus qu'en termes de destin. Mais ce qu'on oublie vraiment un peu trop, c'est que ce n'est pas la première fois.

Tout de même, cela n'allait pas sensiblement mieux au temps de grandes invasions! Je me souviens du général de Gaulle regardant l'horizon immense de Colombey, d'où l'on ne voit plus que la forêt et disant: "Ceci, jadis, était couvert de fermes et, dans ce pays, il y avait une filiation de noms jusqu'au IV^e siècle et, du IV^e au IX^e siècle, il n'y a pas un nom qui ait continué...La France avait une vingtaine de millions d'habitants, et il en est resté quatre." Et il ajoutait: "Et pourtant...il y a encore la France..."

Sérieusement, lorsque l'armée mongole de Gengis Khan marchait sur Vienne, le sort de l'Europe était-il bon? Était-il tellement bon au lendemain de Nicopolis, même au lendemain de Mohács? Et il s'agissait du domaine de la vie et de la mort, non de rivalités culturelles ni d'héritage de l'esprit. Et au moment même de la bataille de Londres, est-ce que cela allait tellement bien? Or, tout de même, au moment de la bataille de Londres, qui donc en Angleterre et même en France, mettait en question l'essentiel des valeurs occidentales?

C'est bien moins notre défaite qui nous fait penser à la mort de l'Europe que ce qui l'a suivie. Il n'est pas du tout certain que l'Européen soit mort, mais il est certain qu'il est abandonné, qu'il abandonne lui-même ses valeurs, et qu'il se prépare à mourir de la même façon que n'importe quelle classe dirigeante ou n'importe quel ancien empire se décide à mourir, à partir du moment où il n'est plus décidé à vivre.

À l'heure actuelle, l'homme est rongé par les masses comme il l'a été par l'individu. L'individu et les masses posent de la même façon les problèmes là où ils ne sont pas, écartent le problème fondamental parce que le problème fondamental, il faudrait l'assumer. Il n'appartient peut-être pas à l'individu d'être lui-même mais il appartient à chacun de nous de faire l'homme avec les moyens qu'il a... et le premier, c'est d'essayer de le concevoir.

À l'heure actuelle, que sont les valeurs de l'Occident? Nous en savons assez vu pour savoir que ce n'est certainement ni le rationalisme ni le progrès. La première valeur européenne, c'est la volonté de conscience. La seconde, c'est la volonté de découverte. C'est cette succession des formes que nous avons vues tout à l'heure dans la peinture. C'est cette lutte permanente de la psychologie contre la logique que nous voyons dans les formes de l'esprit. C'est le refus d'accepter comme un dogme une forme imposée, parce que après tout, il est tout de même arrivé que des navigateurs aient découverts des perroquets, mais il n'est pas encore arrivé que ces perroquets aient découvert des navigateurs.

La force occidentale, c'est l'acceptation de l'individu. Il y a un humanisme possible, mais il faut bien nous dire, et clairement, que c'est un humanisme tragique. Nous sommes en face d'un monde inconnu; nous l'affrontons avec conscience. Et ceci, nous sommes seuls à le vouloir. Ne nous y méprenons pas: les volontés de conscience et de découverte, comme valeurs fondamentales, appartiennent à l'Europe et à l'Europe seule. Vous les avez vues à l'oeuvre d'une façon quotidienne dans le domaine des sciences. Les formes de l'esprit se définissent, à l'heure actuelle, par leur point de départ et la nature de leur recherche. Colomb savait mieux d'où il parlait qu'où il irait. Et nous ne pouvons fonder une attitude humaine que sur le tragique parce que l'homme ne sait pas où il va, et sur l'humanisme parce qu'il sait d'où il part et où est sa volonté.

L'art de l'Europe n'est pas un héritage, c'est un système de volonté; et l'Europe ne sera jamais un héritage mais volonté ou mort.

Sommes-nous mourants? Je parlais tout à l'heure de la bataille de Londres. Nous nous souvenons de l'impression que nous avons eue, tous, lorsque Churchill disait: "Jamais, depuis les Thermopyles, un si petit nombre d'hommes n'aura sauvé la liberté du monde." Eh bien! même si – ce que je ne crois pas – l'Empire britannique devait mourir, souhaitons à tous les

empire qui ont combattu avec nous d'avoir une aussi belle mort! Le jour où l'on parle sans ridicule de Thermopyles n'est pas tellement de croire à la mort: dans ces moments-là, on ne meurt généralement pas.

La civilisation européenne voit ses valeurs où elles ne sont pas. Nommément, l'optimisme sur le progrès (ce dont nous nous méfions le plus) non seulement n'est pas à l'heure actuelle – vous le savez tous – une valeur européenne, mais encore c'est une valeur fondamentalement américaine et une valeur fondamentalement russe.

Nous ne sommes pas sur un terrain de mort. Nous sommes au point crucial où la volonté européenne doit se souvenir que tout grand héritier ignore ou dilapide les objets de son héritage, et n'hérite vraiment que l'intelligence et la force. L'héritier du christianisme heureux, c'est Pascal. L'héritage de l'Europe, c'est l'humanisme tragique.

Depuis la Grèce, il s'est exercé contre ce qu'on appelait les dieux. Pas les Vénus et les Apollons: les vrais, les figures d'Estin. La tragédie grecque nous trompe: elle surgit comme une ombre ardente de l'immensité des sables d'Égypte, de l'écrasement de l'homme par les dieux babyloniens. Elle est la mise en question d'Estin de l'homme, l'homme commence et le destin finit. Et quant au Dieu de l'Ancien Testament – qu'au jour de la Résurrection, il fasse renaître d'un côté les foules humaines, et que de l'autre il tire du fond des ruines les figures sculptées! Ce qui sera vraiment le visage chrétien du Moyen Âge, le Christ incarné, ce ne sera jamais le peuple de chair et de sang qui priaient dans la nef, ce sera le peuple des statues. Tout art est une leçon par ses dieux. Car l'homme crée ses dieux avec tout lui-même, mais il crée son art le plus haut avec le monde réduit à l'image de son secret toujours le même: faire éclater la condition humaine par des moyens humains.

Nous avons fait un certain nombre d'images qui valent qu'on en parle, non seulement dans les arts, mais dans l'immense domaine de ce que l'homme tire de lui-même pour s'accuser, se nier, se grandir ou tenter de s'éterniser. De plus hautes solitudes, même celle en Dieu, nous avons fait des moissons: qui donc sur la terre, sinon nous, a inventé la fertilité du saint et du héros? Le héros assyrien est seul sur les cadavres, le Bouddha seul sur sa charité, Michelange, Rembrandt, est-ce que ce sont seulement des rapports de volumes et de couleurs ou aussi des hommes jetés en pâture à leur faculté divine, au bénéfice de tous ceux qui en seront dignes? La justice de la Bible, la vieille liberté des cités, qui les a imposées au monde? Mais la justice et la liberté seules, nous venons de le voir du reste, sont vite menacées. Et ce qui les dépasse, c'est l'Europe seule qui l'a cherché.

Je dis qu'elle le cherche encore. Et que, jusqu'à nouvel ordre, elle est seule à le chercher. En face de l'inconnu – inconnu -, et la torture pas encore oubliée. Bien entendu, de siècle en siècle, un même destin de mort courbe à jamais les hommes; mais de siècle en siècle aussi, en ce lieu qui s'appelle l'Europe – en ce lieu seul – des hommes courbés sous ce destin se sont révélés pour partir inlassablement vers la nuit, pour rendre intelligible l'immense confusion du monde et transmettre leurs découvertes au lieu d'en faire des secrets, pour tenter de fonder en qualité victorieuse de la mort le monde éphémère, pour comprendre que l'homme ne naît pas de sa propre affirmation, mais de la mise en question de l'univers. Comme de l'Angleterre de la bataille de Londres, dison: "Si ceci doit mourir, puissent toutes les cultures mourantes avoir une aussi belle mort!".

Mais crions aussi que, malgré les sinistres apparences, ceux qui viendront regarderont peut-être l'angoisse contemporaine avec stupéfaction; et que l'Europe de la prise de Rome, l'Europe de Nicopolis, l'Europe de la chute de Byzance ne leur sembleront peut-être qu'un remous misérable à côté de l'esprit acharné qui dit aux immenses ombres menaçantes qui commencent à s'étendre sur lui:

"De vous comme du reste, nous nous servirons, une fois de plus, pour tirer l'homme de l'argile."

4) Occidentaux, quelles valeurs défendez-vous? Congrès “Pour la liberté de la culture” (30 de maio, 1952) p.216-226

Étant donné que vous avez décidé de ne pas remettre votre esprit dans les mains de Staline et de ses successeurs, étant donné que le communisme n'est pas une plaisanterie mais une chose sérieuse et que vous n'entendez défendre ni le capitalisme ni le raffinement, quelles valeurs culturelles avez-vous à mettre à la place des siennes et que défendez-vous?

J'ai écrit, il y a longtemps: la culture est quelque chose qui se conquiert. Celle du XIXe siècle est exsangue. Mais une des formes de l'esprit européen est plus puissante que jamais.

Car l'Europe était moins puissante lorsque les armées européennes entraient à Pékin, qu'elle ne l'est quand la pensée du chef de la Chine récuse la moitié de l'héritage chinois et s'est mise à l'école de la plus vigoureuse pensée occidentale. En Chine comme en Russie, le nationalisme communiste apporte l'industrialisation que n'avait pu imposer l'Europe victorieuse. Mais cette action de l'Europe sur le monde n'a pas beaucoup à voir avec sa culture. Et le conflit des successeurs est ouvert.

D'un côté la Russie, avec toute l'histoire, préface du communisme; l'affirmation qu'il n'existe qu'une civilisation; la conception des arts comme produits et comme moyen d'action. De l'autre, nous dit-on, l'Amérique.

Ce n'est pas vrai.

L'Amérique n'est pas autre chose qu'un morceau de l'Occident. Les Américains ne prétendent nullement apporter une idéologie distincte de la nôtre. Dans l'Europe de l'esprit, ils sont Américains comme nous sommes Français, comme les Anglais sont Anglais et les Allemands, Allemands. Et lorsque à Moscou on parle de “peinture pourrie”, parle-t-on de l'école de Washington ou de l'école de Paris? Une partie capitale des problèmes de la culture occidentale se pose encore à Paris.

Qu'appelons-nous “culture”? Pas le raffinement, je l'ai dit. Pas un ensemble de connaissances. Mais prenons garde: certains éléments de connaissance en font certainement partie. Par exemple, l'effort de l'histoire pour rendre le passé intelligible. Et le même effort dans les sciences, l'effort pour rendre le monde intelligible; la nature de l'univers et de la matière. La culture nous apparaît donc d'abord comme la connaissance de ce qui a fait de l'homme autre chose qu'un accident de l'univers.

Par l'approfondissement de son accord avec le monde ou par la conscience lucide de sa révolte. Ce rôle d'établissement ou de rétablissement de l'homme dans l'univers a été joué jadis par les grandes religions. Mais aucune valeur sacrée n'informe plus fondamentalement notre civilisation. Et depuis que l'homme est seul en face du cosmos, la culture aspire à devenir l'héritage de la noblesse du monde.

Ce n'est pas un plutarquisme, ce n'est pas une légende dorée, parce que nous ne cherchons plus dans le passé une suite d'actes exemplaires; nous y cherchons la nature de la grandeur de l'homme, tous les témoignages de cette grandeur, tout ce qui a été conquis par l'homme et nous savons que le monde des mots, des sons et des formes lui appartient.

D'où la force des vieux symboles. La cariatide de l'Acropole est présente dans notre mémoire comme le symbole de la liberté grecque, parce que l'entablement du temple, qui pèse sur elle avec un poids du destin, la raidit dans la souple fierté des porteuses d'amphores et sa bouche effacée redit aux siècles l'immortelle réponse d'Antigone: “Tu dois mourir, dit Créon, pour savoir enseveli tes deux frères contre la loi. Et tu ne pouvais les unir dans un même amour, car l'un défendait sa patrie et l'autre la combattait. – Je ne suis pas venue pour partager la haine. Je suis venue pour partager l'amour.” La culture est l'ensemble de toutes les formes d'art, d'amour et de pensée qui, au cours des millénaires, ont permis à l'homme être moins esclave. Le domaine où, au fond de notre mémoire, se lèvent ensemble, sur l'immense

indifférence des nébuleuses, les petites silhouettes invincibles des pêcheurs de Tibériade et des berges d'Arcadie.

Ainsi, art et culture nous apparaissent-ils comme l'expression de la plus profonde liberté. C'est pourquoi les totalitaires, pour justifier la direction qu'ils imposent à l'art, tentent d'apporter à leur idéologie le rayonnement d'un monde de rêves et de passion: le grandiose domaine du monde gothique. Pourquoi notre art en serait-il pas dirigé, puisque l'art des cathédrales le fut?

C'est art "dirigé", c'est essentiellement la sculpture. Mais prenons garde. Nous projetons sur elle notre expérience de l'art du XIXe siècle, la lutte d'un art académique et protégé: Bonnat, Bouguereau, etc., contre u art libre et maudit: Cézanne, Van Gogh, etc. Or cette lutte, devenue éclatante au XIXe siècle, n'a jamais existé au Moyen Âge; il n'y a pas de Detaille sumérien, il n'y a pas de Bonnat médiéval. Chacun de vous sait qu'elle n'existe pas dans les arts primitifs. Comme l'art nègre, l'art médiéval a connu un immense artisanat: il n'a jamais connu un art d'imposture. Il a vécu jusqu'au XIVe siècle de découvertes de styles depuis Cimabue jusqu'à Raphaël. On sait que Florence porta en triomphe la Madone de Cimabue. La création artistique était alors le moyen de la création religieuse.

Du XIe au XIVe siècle, la sculpture chrétienne est une poursuite du divin. Les tympan, qui sont pour nous quelques-un de plus hauts témoignages humains, tarissent tour à tour, mais ni les défaites ni les triomphes n'épuisent le courant souterrain. L'art et l'Église explorent alors les chemins fraternels d'une même incarnation. Les mains de prières qui ont sculpté ces figures sont d'abord soumises à l'insaisissable amour devant lequel elles se sont jointes. Et lorsque sur une statue de femme reparaît le mystérieux reflet à quoi chacun reconnaît alors la présence de la Vierge, l'Église s'incline et prie à son tour. Devant chaque nouvelle découverte, tout le monde est d'accord: les artistes, le public, l'Église. Il n'y a pas d'exemple de conflit grave au temps des cathédrales. Suger écrit au service des artistes, qui ne sont pas au sien (sauf, bien entendu, pour l'iconographie); saint Bernard défend l'art gothique naissant contre l'art roman en agonie. Mais il défend le style gothique, il ne l'invente pas.

C'est au XVIIe siècle que tout va changer; la grande sculpture meurt; l'Église n'attend plus de la peinture qu'elle approfondisse sa communion, mais qu'elle séduise. La Chrétienté n'est plus un bloc, la Réforme commence... et la tiédeur aussi. Et avec elles, la publicité pour le paradis, pour l'Église et pour les saints. La peinture pieuse repose sur une rationalisation de l'art, exactement comme l'académisme (le vrai, celui des Carrache), son contemporain; comme la piété qui remplace le flamboiemnt médiéval. La création artistique et la création religieuse cessent d'être indissolubles. Elles ne servent plus une valeur suprême mais un client, et l'expression de sa valeur suprême, quand elle existe encore, est fixée à lá avnce, en tant que style par ce client. C'est le moment décisif. Jusque-là, un maître avait été un artiste, don't on admirait la puissance de découverte. On donnait à Titien des sujets, mais nul n'eût pu lui imposer son style. Car, pour le faire, il eût fallu être un peintre de génie. Et jamais l'Église n'avait imposé un style aus romans ni aux gothiques: il eût fallu être l'égal des maîtres de Chartres, ce que n'étaient ni Suger ni saint Bernard.

Avec l'arrivée du client, on vit sortir les nouveaux portraits des cardinaux. Il avaient jadis été des figures de confession; ils ressemblaient maintenant à des portraits d'acteurs; les portraits des maréchaux allaient bientôt venir.

Comment ne pas voir alors s'éclairer la question du réalisme socialiste, plein air, divisionnisme, cubisme ou autre. Ce qui compte, ce sont les tableaux. Vous en avez vu enfin des photos...au moins le *Conseil de révision*, de Doudnik; le Vorochilov, de Guérassimov. Mais, sauf une critique d'art qui semble n'avoir plus d'autre idée que de ne jamais croire ses yeux, qui diable ne voit qu'en fait de génie du Moyen âge, nous sommes en face de la Renaissance de la peinture apprivoisée?

Cézanne continuait les sculpteurs gothiques dans leur poursuite, dans leur invention d'un monde inconnu; sa valeur suprême étant devenue la peinture elle-même. Les peintres russes continuent la peinture pieuse. La peinture rationalisée. Je me souviens d'Eisenstein disant: "Si je ne peux plus tourner un film, c'est parce qu'il faut que je soumette le scénario. Lorsque j'ai fait *Le Cuirassé Potemkine*, nous ne disposions que de sept semaines: on m'a fichu la paix, puis on a contrôlé le film; on l'a jugé bon et tout le public russe a été de cet avis. Si, aujourd'hui, on me laissait tourner et si on contrôlait les images, on me ficherait encore la paix: je suis sincèrement révolutionnaire. Mais au lieu d'en faire confiance, on a peur du scénario: ils ne sont pas capables de se représenter les images, sinon ils seraient capables de faire mon film à ma place; le résultat est que je ne puis rien tourner." Et le plus grand metteur en scène soviétique ne tourna plus que des opéras historiques.

Cette rationalisation est, là aussi, au service du client. Le client, quand il est dialecticien, a de bons arguments; mais il a aussi son goût et il advient que ce soit le goût qui envoie en Sibérie, plus que l'argument. Tout art rationalisé tend à une publicité, comme la peinture bourgeoise, à l'exception de ses anedoctes: celle de Roll, de Detaille, de Bonnat et de tant d'autres. On la dir morte: elle triomphe enfin! Parce qu'elle assure de nouveau sa vieille fonction. Si vous voulez en être sûrs, supprimez les étiquettes, pernez les portraits des maréchaux russes, regardez-les: est-ce qu'ils appartiennent à la peinture bourgeoise, oui ou non?

Mais, nous dit-on, peut-être faut-il en passer par là. Picasso, ça ne va pas très bien. Massacre en Corée est une belle oeuvre; malheureusement, si on la présentait dans les journaux américains sans nom d'auteur, comme une accusation des Russes Massacre en Corée, le titre peut aller dans les deux sens – ça marcherait aussi. C'est un réalisme un peu ambivalent. Évidemment. (Pour l'ambivalence, il y avait des portraits de maréchaux et même des scènes de grandes constructions, assez semblables dans la peinture hitlérienne – notre héritage de la peinture bourgeoise – mais ça ne fait rien.)

Il peut y avoir une bonne peinture communiste, j'en suis convaincu. Une grande peinture peut-être. Dans la mesure où un peintre communiste, persuadé qu'il sert le prolétariat et même si ses sujets sont de propagande, reste seul maître de son style, c'est-à-dire de son art. Mais je ne suis pas moins assuré que si, avant qu'il ait commencé à peindre, on lui impose le style dans lequel il peindra, il n'y a aucun espoir qu'il soit un bon peintre, communiste ou non. Il n'y a même aucun espoir qu'il soit un peintre tout court. Je doute qu'on trouve Chartres, à Moscou ou ailleurs, en passant à travers Detaille; je crois qu'exalter la mauvaise peinture n'est pas une très bonne façon de se rapprocher de la bonne; je crois que les bonnes actions conduisent fort bien à la mauvaise peinture et j'affirme que si naît un jour un Rembrandt communiste, il ne ressemblera pas à Fougeron.

Qu'on nous dise que plus tard naîtra une grande peinture, soit; mais qu'on ne nous dise pas que celle-ci est de la peinture, car elle n'en est pas; et nous en avons assez d'entendre une esthétique, don't les oeuvres vont de la sculpture jésuite à la peinture bourgeoise, se réclamer inépuisablement des cathédrales!

C'est une erreur fondamentale sur la nature même du génie, qui a imposé au marxisme la confusion entre "production" et "création", entre une oeuvre asservie et une oeuvre inventée. Confusion qui n'est pas même acceptable entre une statue médiévale quelconque et l'invention du *Sourire* de Reims, du *David* de Chartres ou de la *Pietà* de Villeneuve. Un chef-d'oeuvre n'est pas un navet en mieux; Victor Hugo n'est pas Richelieu en mieux. La production est irréductible à la création; elle peut en être la copie; elle n'en est ni un degré ni un état. C'est sur cette confusion que repose l'idée que l'art n'est que l'expression de la société. Idée sans importance lorsque l'accord entre l'artiste et la valeur suprême qu'il sert est étroit comme au XIII^e siècle; mais qui devient délirante quand la création et la production entrent en lutte, quand il s'agit d'un art opposé par son sens le plus profond à la société dans lequel il naît! La structure de Cézanne, lisait-on devant les Cézanneau musée d'Art occidental

de Moscou, est l'expression de la décomposition bourgeoise. Ainsi un art serait-il l'expression de ce qu'il a toujours méprisé ou haï. L'idée que le génie du vieux Rembrandt, amoureux des servantes, en train de finir dans la solitude et l'abandon le grand ciel noir des Trois Croix; l'idée que le génie du pauvre Van Gogh, en train d'épeindre le Café d'Arles avec des bougies sur son chapeau, exprime quoi que ce soit de ceux qui sont en train de les faire mourir, devient saisissante aux époques où le génie est un immense cortège de misère. Vous avez vu les tableaux que présente "L'oeuvre du XXe siècle". Combien de ceux qui les ont peints ont été riches ou heureux d'autre chose que de leur génie? D'un bout à l'autre du monde, ils ont créé des itinéraires de désespoir. Dans les grandioses funérailles du vagabond Gorki, j'ai vu naguère la revanche de l'agonie dérisoire et sans doute atroce du vagabond Villon. C'est une bien autre revanche que ces hommes, restés tous pauvres, tous solitaires, aujourd'hui réunis par la puissante Amérique pour témoigner d'une part d'honneur de son inquiète puissance. Salut, solitude de la création, à l'heure où tu fais partie du rachat des empires! Salut, naissance arraché à la douceur humaine qui pourrira sous la terre! Salut, soeur de la première nuit glacée où une espèce de gorille, pour la première fois, se senti mystérieusement le frère du ciel étoilé! Il y a quelque chose de plus important que l'Histoire, et c'est la constance du génie. Cézanne est l'expression du capitalisme et de la bourgeoisie comme Prométhée est l'expression du vautour.

En langage marxiste, on devrait dire que Cézanne est l'expression du capitalisme comme Lénine. Comme Lénine, grâce au prolétariat russe, tirait du capitalisme écrasé la figure d'un nouveau monde, Cézanne tirait de l'écrasement de l'académisme, non seulement l'art moderne, mais encore la résurrection des formes de cinq millénaires.

Car cette résurrection est née de l'artiste, sacrifiant tout à l'idée qu'il se faisait de son art. Jamais encore n'avait eu lieu la résurrection de tous les arts du monde. J'ai écrit: "Il est bien évident que Braque ne traduit pas la sculpture sumérienne; mais dans la mesure où il fait prendre conscience du caractère spécifique de l'art, il rend visible cette sculpture qu'on ne voyait plus; et le chirurgien qui opère quelqu'un de la cataracte ne lui traduit pas la lumière, il la lui donne ou il la lui rend." C'est l'art moderne qui nous a permis de voir toutes les formes du monde, lui qui, à travers l'héritage des formes, nous apporte l'immense héritage des valeurs métamorphosées. Et derrière cette résurrection, chant de l'Histoire et non son produit, se précise l'énigme fondamentale: l'homme.

Toute culture profonde, en devenant mondiale, devient une aventure, au sens où la physique moderne en est une. Sans doute pour longtemps. Il a fallu plus de siècles pour élaborer l'astronomie que pour dire que la terre ne tournait pas. Notre culture est une interrogation orientée par la volonté d'accroître la conscience de l'homme.

Que chacun combatte où il croit juste. Mais ne disons pas au nom de Spartacus "que Prométhée est l'expression d'une superstructure". César se souciait peu du prolétariat romain et là où Prométhée n'est que littérature, Spartacus est vaincu d'avance. Dans ce monde aux trois quarts ruiné, il se peut qu'on se souvienne de la voix d'Antigone et quand le premier artiste réapparaîtra dans les ruines de la dernière ville spectre, en Occident ou en Russie, il reprendra le vieux langage de la découverte du feu, de l'invention des bisons magdaléniens. Une fois de plus sur la terre qui porte la trace de la demi-bête aurignacienne et de la mort des empires, l'écho millénaire se mêlera au bruit du vent sur les ruines "Je ne suis pas venu pour soumettre ma part divine, mais pour rétablir l'homme et lui rappeler sa grandeur à voix basse".

5) Hommage à la Grèce (28 de maio, 1959) p.255-260

Une fois de plus, la nuit grecque dévoile au-dessus de nous les constellations que regardaient le veilleur d'Argos quand il attendait le signal de la chute de Troie, Sophocle quand il allait

écrire *Antigone* – et Périclès, lorsque les chantiers du Parthénon s'étaient tus... Mais pour la première fois, voici, surgi de cette nuit millénaire, le symbole de l'Occident. Bientôt, tout ceci ne sera plus qu'un spectacle quotidien ; alors que cette nuit, elle, ne se renouvellera jamais. Devant ton génie arraché à la nuit de la terre, salue, peuple d'Athènes, la voix inoubliée qui depuis qu'elle s'est élevée ici, hante la mémoire des hommes : « Même si toutes choses sont vouées au déclin, puissiez-vous dire de nous, siècles futurs, que nous avons construit la cité la plus célèbre et la plus heureuse... »

Cet appel de Périclès eût été inintelligible à l'Orient ivre d'éternité, qui menaçait la Grèce. Et même à Sparte, nul n'avait, jusqu'alors, parlé à l'avenir. Mains siècles l'ont entendu, mais cette nuit, ses paroles s'entendront depuis l'Amérique jusqu'au Japon. La première civilisation mondiale a commencé.

C'est par elle que s'illumine l'Acropole; c'est aussi *pour elle*, qui l'interroge comme aucune autre ne l'a interrogée. Le génie de la Grèce a reparu plusieurs fois sur le monde, mais ce n'était pas toujours le même. Il fut d'autant plus éclatant, à la Renaissance, que celle-ci ne connaissait guère l'Asie ; il est d'autant plus éclatant, et d'autant plus troublant aujourd'hui, que nous la connaissons. Bientôt, des spectacles comme celui-ci animeront les monuments de l'Égypte et de l'Inde, rendront voix aux fantômes de tous les lieux hantés. Mais l'Acropole est le seul lieu du monde hanté à la fois par l'esprit et par le courage.

En face de l'ancien Orient, nous savons aujourd'hui que la Grèce a créé un type d'homme qui n'avait jamais existé. La gloire de Périclès - de l'homme qu'il fut et du mythe qui s'attache à son nom - c'est d'être à la fois le plus grand serviteur de la cité, un philosophe et un artiste; Eschyle et Sophocle ne nous atteindraient pas de la même façon si nous ne nous souvenions qu'ils furent des combattants. Pour le monde, la Grèce est encore l'Athéna pensive appuyée sur sa lance. Et jamais, avant elle, l'art n'avait uni la lance et la pensée.

On ne saurait trop le proclamer: ce que recouvre pour nous le mot si confus de culture - l'ensemble des créations de l'art et de l'esprit -, c'est à la Grèce que revient la gloire d'en avoir fait un moyen majeur de formation de l'homme. C'est par la première civilisation sans livre sacré, que le mot intelligence a voulu dire interrogation. L'interrogation dont allait naître la conquête du cosmos par la pensée, du destin par la tragédie, du divin par l'art et par l'homme. Tout à l'heure, la Grèce antique va vous dire:

«J'ai cherché la vérité, et j'ai trouvé la justice et la liberté. J'ai inventé l'indépendance de l'art et de l'esprit. J'ai dressé pour la première fois, en face de ses dieux, l'homme prosterné partout depuis quatre millénaires. Et du même coup, je l'ai dressé en face du despote».

C'est un langage simple, mais nous l'entendons encore comme un langage immortel.

Il a été oublié pendant des siècles, et menacé chaque fois qu'on l'a retrouvé. Peut-être n'a-t-il jamais été plus nécessaire. Le problème politique majeur de notre temps, c'est de concilier la justice sociale et la liberté; le problème culturel majeur, de rendre accessibles les plus grandes œuvres au plus grand nombre d'hommes. Et la civilisation moderne, comme celle de la Grèce antique, est une civilisation de l'interrogation; mais elle n'a pas encore trouvé le type d'homme exemplaire, fût-il éphémère ou idéal, sans lequel aucune civilisation ne prend tout à fait forme.

Les colosses tâtonnants qui dominent le nôtre semblent à peine soupçonner que l'objet principal d'une grande civilisation n'est pas seulement la puissance, mais aussi une conscience claire de ce qu'elle attend de l'homme, l'âme invincible par laquelle Athènes pourtant soumise obsédait Alexandre dans les déserts d'Asie: «Que de peines, Athéniens, pour mériter votre louange ! » L'homme moderne appartient à tous ceux qui vont tenter de le créer ensemble; l'esprit ne connaît pas de nations mineures, il ne connaît que des nations fraternelles. La Grèce, comme la France, n'est jamais plus grande que lorsqu'elle l'est pour tous les hommes, et une Grèce secrète repose au cœur de tous les hommes d'Occident. Vieilles nations de l'esprit, il ne s'agit pas de nous réfugier dans notre passé, mais d'inventer l'avenir qu'il exige de nous. Au seuil de l'ère atomique, une fois de plus, l'homme a besoin d'être formé par l'esprit. Et toute la jeunesse occidentale a besoin de se souvenir que lorsqu'il le fut pour la première fois, l'homme mit au service de l'esprit les lances qui arrêtaient Xerxès. Aux délégués qui me demandaient ce que pourrait être la devise de la jeunesse française, j'ai répondu «Culture et courage». Puisse-t-elle devenir notre devise commune - car je la tiens de vous.

Et en cette heure où la Grèce se sait à la recherche de son destin et de sa vérité, c'est à vous, plus qu'à moi, qu'il appartient de la donner au monde.

Car la culture ne s'hérite pas, elle se conquiert. Encore se conquiert-elle de bien des façons, dont chacune ressemble à ceux qui l'ont conçue. C'est aux peuples que va s'adresser désormais le langage de la Grèce; cette semaine, l'image de l'Acropole sera contemplée par plus de spectateurs qu'elle ne le fut pendant deux mille ans. Ces millions d'hommes n'entendront pas ce langage comme l'entendaient les prélats de Rome ou les seigneurs de Versailles ; et peut-être ne l'entendront-ils pleinement que si le peuple grec y reconnaît sa plus profonde permanence — si les grandes cités mortes retentissent de la voix de la nation vivante.

Je parle de la nation grecque vivante, du peuple auquel l'Acropole s'adresse avant de s'adresser à tous les autres, mais qui dédie à son avenir toutes les incarnations de son génie qui rayonnèrent tour à tour sur l'Occident: le monde prométhéen de Delphes et le monde olympien d'Athènes, le monde chrétien de Byzance - enfin, pendant tant d'années de fanatisme, le seul fanatisme de la liberté.

Mais le peuple «qui aime la vie jusque dans la souffrance», c'est à la fois celui qui chantait à Sainte-Sophie et celui qui s'exaltait au pied de cette colline en entendant le cri d'Edipe, qui allait traverser les siècles. Le peuple de la liberté, c'est celui pour lequel la résistance est une tradition séculaire, celui dont l'histoire moderne est celle d'une inépuisable guerre de l'Indépendance — le seul peuple qui célèbre une fête du «Non». Ce Non d'hier fut celui de Missolonghi, celui de Solomos. Chez nous, celui du général de Gaulle, et le nôtre. Le monde n'a pas oublié qu'il avait été d'abord celui d'Antigone et celui de Prométhée. Lorsque le dernier tué de la Résistance grecque s'est collé au sol sur lequel il allait passer sa première nuit de mort, il est tombé sur la terre où était né le plus noble et le plus ancien des défis humains, sous les étoiles qui nous regardent cette nuit, après avoir veillé les morts de Salamine.

Nous avons appris la même vérité dans le même sang versé pour la même cause, au temps où les Grecs et les Français libres combattaient côte à côte dans la bataille d'Égypte, au temps où les hommes de mes maquis fabriquaient avec leurs mouchoirs de petits drapeaux grecs en l'honneur de vos victoires, et où les villages de vos montagnes faisaient sonner leurs cloches

pour la libération de Paris. Entre toutes les valeurs de l'esprit, les plus fécondes sont celles qui naissent de la communion et du courage.

Elle est écrite sur chacune des pierres de l'Acropole. «Étrange, va dire à Lacédémone que ceux qui sont tombés ici sont morts selon sa loi...». Lumières de cette nuit, allez dire au monde que les Thermopyles appellent Salamine et finissent par l'Acropole – à condition qu'on ne les oublie pas! Et puisse le monde ne pas oublier, au-dessous des Panathénées, le grave cortège des morts de jadis et d'hier qui monte dans la nuit sa garde solennelle, et élève vers nous son silencieux message, uni, pour la première fois, à la plus vieille incantation de l'Orient: « Et si cette nuit est une nuit du destin – bénédiction sur elle, jusqu'à l'apparition de l'aurore! ».

6) Pour sauver les monuments de Haute-Égypte (8 de março, 1960) p.260-266

Aujourd'hui, pour la première fois, toutes les nations — au temps même où beaucoup d'entre elles poursuivent une guerre secrète ou proclamée — sont appelées à sauver ensemble les œuvres d'une civilisation qui n'appartiennent à aucune d'elles.

Au siècle dernier, un tel appel eût été chimérique. Non que l'on ignorât l'Égypte: on pressentait sa grandeur spirituelle, on admirait ses monuments. Mais si l'Occident la connaissait mieux qu'il ne connaissait l'Inde ou la Chine, c'était d'abord parce qu'il y trouvait une dépendance de la Bible. Elle appartenait, comme la Chaldée, à l'Orient de notre histoire. Entre les quarante siècles dont parlait Napoléon devant les Pyramides, l'instant élu était celui pendant lequel Moïse les avait contemplées.

Puis l'Égypte conquiert peu à peu son autonomie. Dans des limites plus étroites qu'il ne semble. La primauté de l'architecture et de la sculpture gréco-romaines était encore intacte: Baudelaire parle de la naïveté égyptienne. Ces temples grandioses étaient avant tout les seuls témoins que nous ait légués l'Orient ancien; comme l'étaient ces chefs-d'œuvre cataleptiques qui, pendant trois millénaires, semblaient s'unir dans le même sommeil éternel. Tout cela, dépendance de l'histoire plus que de l'art. En 1890 comme en 1820, l'Occident, qui se souciait d'étudier l'Égypte, ne se fût pas soucié d'en sauver les œuvres.

Avec notre siècle, a surgi l'un des plus grands événements de l'histoire de l'esprit. Ces temples où l'on ne voyait plus que des vestiges sont redevenus des monuments; ces statues ont trouvé une âme. Une âme qui leur appartient, que nous ne trouvons qu'en elles, mais que nul n'y avait trouvée avant nous.

Nous disons de cet art qu'il est le témoignage d'une civilisation, au sens où nous disons que l'art roman est un témoignage de la Chrétienté romane. Mais nous ne connaissons réellement que les civilisations survivantes. Malgré les travaux des égyptologues, la foi d'un prêtre d'Amon, l'attitude fondamentale d'un Égyptien à l'égard du monde, nous restent insaisissables. L'humour des Ostraca, le petit peuple des figurines, le texte où un soldat appelle Ramsès II par son sobriquet: Rara, comme les grognards appelaient Napoléon, l'ironique sagesse des textes juridiques, comment les relier au Livre des Morts, à la majesté funèbre des grandes effigies, à une civilisation qui semble ne s'être poursuivie pendant trois mille ans qu'au bénéfice de son autre monde? La seule Égypte antique vivante pour nous est celle que suggérerait l'art roman s'il en était le seul témoignage. La survie de l'Égypte est dans

son art, et non dans des noms illustres ou des listes de victoires... Malgré Kadesh, peut-être l'une des batailles décisives de l'histoire, malgré les cartouches martelés et regravés sur l'ordre du pharaon qui tenta d'imposer aux dieux sa postérité, Sésostris est moins présent pour nous que le pauvre Akhenaton. Et le visage de la reine Néfertiti hante nos artistes comme Cléopâtre hantait nos poètes. Mais Cléopâtre était une reine sans visage, et Néfertiti est un visage sans reine.

L'Égypte survit donc par un domaine de formes. Et nous savons aujourd'hui que ces formes, comme celles de toutes les civilisations du sacré, ne se définissent pas par leur référence aux vivants qu'elles semblent imiter, mais par le style qui les fait accéder à un monde qui n'est pas celui des vivants. Le style égyptien s'est élaboré pour faire, de ses formes les plus hautes, des médiatrices entre les hommes éphémères et les constellations qui les conduisent. Il a divinisé la nuit. C'est ce que nous éprouvons tous lorsque nous abordons de face le Sphinx de Gizeh, ce que j'éprouvais la dernière fois que je le vis à la tombée du soir : « Au loin, la seconde pyramide ferme la perspective, et fait, du colossal masque funèbre, le gardien d'un piège dressé contre les vagues du désert et contre les ténèbres. C'est l'heure où les plus vieilles formes gouvernées retrouvent le chuchotement de soie par lequel le désert répond à l'immémoriale prosternation de l'Orient ; l'heure où elles raniment le lieu où les dieux parlaient, chassent l'informe immensité, et ordonnent les constellations qui semblent ne sortir de la nuit que pour graviter autour d'elles. »

Après quoi le style égyptien, pendant trois mille ans, traduit le périssable en éternel.

Comprenons bien qu'il ne nous atteint pas seulement comme un témoignage de l'histoire, ni comme ce que l'on appelait naguère la beauté. La beauté est devenue l'une des énigmes majeures de notre temps, la mystérieuse présence par laquelle les œuvres de l'Égypte s'unissent aux statues de nos cathédrales ou des temples aztèques, à celles des grottes de l'Inde et de la Chine — aux tableaux de Cézanne et de Van Gogh, des plus grands morts et des plus grands vivants — dans le Trésor de la première civilisation mondiale.

Résurrection géante, dont la Renaissance nous apparaîtra bientôt comme une timide ébauche. Pour la première fois, l'humanité a découvert un langage universel de l'art. Nous en éprouvons clairement la force, bien que nous en connaissions mal la nature. Sans doute cette force tient-elle à ce que ce Trésor de l'Art, dont l'humanité prend conscience pour la première fois, nous apporte la plus éclatante victoire des œuvres humaines sur la mort. À l'invincible « jamais plus » qui règne sur l'histoire des civilisations, ce Trésor survivant oppose sa solennelle énigme. Du pouvoir qui fit surgir l'Égypte de la nuit préhistorique, il ne reste rien ; mais le pouvoir qui en fit surgir les colosses aujourd'hui menacés, les chefs-d'œuvre du musée du Caire, nous parle d'une voix aussi haute que celle des maîtres de Chartres, que celle de Rembrandt. Avec les auteurs de ces statues de granit, nous n'avons pas même en commun le sentiment de l'amour, pas même celui de la mort — pas même, peut-être, une façon de regarder leurs œuvres ; mais devant ces œuvres, l'accent de sculpteurs anonymes, et oubliés pendant deux millénaires, nous semble aussi invulnérable à la succession des empires que l'accent de l'amour maternel. C'est pourquoi des foules européennes ont empli des expositions d'art mexicain; des multitudes japonaises, l'exposition d'art français; des millions d'Américains, l'exposition Van Gogh; c'est pourquoi les cérémonies commémoratives de la mort de Rembrandt ont été inaugurées par les derniers rois d'Europe, et l'exposition de nos vitraux par le frère du dernier empereur d'Asie. C'est pourquoi tant de noms souverains s'associent à l'appel que nous lançons aujourd'hui.

Si l'Unesco tente de sauver les monuments de Nubie, c'est qu'ils sont immédiatement menacés; il va de soi qu'elle tenterait de sauver de même d'autres grands vestiges, Angkor ou Nara par exemple, s'ils étaient menacés de même. Pour le patrimoine artistique des hommes, nous faisons appel à l'univers comme d'autres le font, cette semaine, pour les victimes de la catastrophe d'Agadir. « Puissions-nous n'avoir pas à choisir, avez-vous dit tout à l'heure, entre les effigies et les vivants ! » Pour la première fois, vous proposez de mettre au service des effigies, pour les sauver, les immenses moyens que l'on n'avait mis, jusqu'ici, qu'au service des vivants. Peut-être parce que la survie des effigies est devenue pour nous une forme de la vie. Au moment où notre civilisation devine dans l'art une mystérieuse transcendance et l'un des moyens encore obscurs de son unité, au moment où elle rassemble les œuvres devenues fraternelles de tant de civilisations qui se haïrent ou s'ignorèrent, vous proposez l'action qui fait appel à tous les hommes contre tous les grands naufrages. Votre appel n'appartient pas à l'histoire de l'esprit parce qu'il veut sauver les temples de Nubie, mais parce qu'avec lui, la première civilisation mondiale revendique publiquement l'art mondial comme son indivisible héritage. L'Occident, au temps où il croyait que son héritage commençait à Athènes, regardait distraitemment s'effondrer l'Acropole...

Le lent flot du Nil a reflété les files désolées de la Bible, l'armée de Cambyse et celle d'Alexandre, les cavaliers de Byzance et les cavaliers d'Allah, les soldats de Napoléon. Lorsque passe au-dessus de lui le vent de sable, sans doute sa vieille mémoire mêle-t-elle avec indifférence l'éclatant poudroiement du triomphe de Ramsès, à la triste poussière qui retombe derrière les armées vaincues. Et, le sable dissipé, le Nil retrouve les montagnes sculptées, les colosses dont l'immobile reflet accompagne depuis si longtemps son murmure d'éternité. Regarde, vieux fleuve dont les crues permirent aux astrologues de fixer la plus ancienne date de l'histoire, les hommes qui emporteront ces colosses loin de tes eaux à la fois fécondes et destructrices: ils viennent de toute la terre. Que la nuit tombe, et tu reflèteras une fois de plus les constellations sous lesquelles Isis accomplissait les rites funéraires, l'étoile que contemplait Ramsès. Mais le plus humble des ouvriers qui sauvera les effigies d'Isis et de Ramsès te dira ce que tu entendras pour la première fois: « Il n'est qu'un acte sur lequel ne prévale ni la négligence des constellations ni le murmure éternel des fleuves: c'est l'acte par lequel l'homme arrache quelque chose à la mort ».

7) Allocution prononcée à New York (15 de maio, 1962) p.284-294

Entre tant d'amis de la France, je distingue des visages qui me sont connus depuis bien longtemps; quelques-uns depuis la fin de la guerre de 1914. Et peut-être tous ceux à qui j'ai eu l'honneur de parler ce soir m'entendront-ils mieux, si je tente de leur parler à travers ces visages affectueusement fidèles.

Aux pires jours, vous nous avez fait confiance. Quand la France semblait veuve d'elle-même, et quand elle semblait brûler avec ses villes en flammes, quand vous croyiez assister à l'agonie de l'Europe... Et à plusieurs reprises, vous avez fait confiance à l'homme qui, sur le terrible sommeil de mon pays, en maintint l'honneur comme un invincible songe.

Vous y avez eu quelque mérite. Comme vous en avez à nous faire confiance aujourd'hui. Car depuis que la Vème République existe, on vous dit - on nous dit - qu'elle agonise. On nous a dit aussi que le peuple français rejeterait la Constitution, que l'Etat ne pourrait ni stabiliser le franc ni rétablir les finances, que le Président de la République était prisonnier des ultras, que jamais le Gouvernement n'oserait arrêter un seul des généraux rebelles. J'en passe. Depuis

quatre ans, la Vème République entend s'indigner fort impunément contre son fascisme, des gens qui ont déjà oublié que l'on insultait pas les fascistes chez eux; depuis quatre ans, on nous dit que la France n'est pas en train de redevenir la France.

Les accords d'Evian nous affirment le contraire.

Mais ces accords sont une étape, non une fin.

En 1958, quelle était la situation?

Tous les intérêts auxquels profite la dépendance de l'Etat, un parti communiste puissant, le drame algérien enfin, conjuguait leurs forces. A Madagascar, les blessures de 1950 étaient encore ouvertes. En un an, au seul prix de la sécessions de la Guinée, douze états d'Afrique accèdent à l'indépendance. Sous une forme qui ne restera pas celle de la Communauté? Peu importe. Nous avons vu ses drapeaux, dont une main blanche et une main noire unies surmontaient la hampe; et lorsque, aux fenêtres de la Libération de Brazzaville, j'ai dressé dans la mienne la main africaine du Président du Congo, une clameur fraternelle a reconnu le drapeau vivant de la Communauté. Du Congo jusqu'au Sénégal, la voix de la France a suscité la plus vieille voix de l'Afrique, le halètement des tambours de guerre qui sont aussi les tambours de danse. Au Tchad, coeur noir du continent où se rassemblaient autrefois quelques centaines de pêcheurs l'association avec la France a été saluée par l'exaltation de quarant mille danseurs... J'ai eu l'honneur de vous rencontrer à Dakar, Monsieur le Président; rendez-nous cette justice que dans le domaine de la décolonisation, à chacune des attaques dont nous avons été l'objet, nous aurions pu répondre au nom de la plus vaste fête que l'Afrique millénaire ait jamais connue...

Mais ce ne sont pas ces attaques, ce ne sont pas des noix ennemies, c'est le plus vieux battement de son coeur, qui pendant trois ans interdit à la France, d'effacer, même sous un immense cortège de joie, le nom que vous connaissez tous: Algérie.

On n'a pas assez compris que l'Algérie pose un problème unique. On l'a confondue avec les colonies d'Asie. Mais il y avait aux Indes 30 000 anglais et plus de 300 millions d'Indiens: 1 pour 10 000. Il y a en Algérie un million de Français, au moins un million d'Algériens liés à la France depuis un demi-siècle, et sept millions d'Arabes: à peu près un pour quatre. Imaginons-nous une Inde où eussent vécu 80 millions d'Anglais, et où le terrorisme eût remplacé la non-violence ?

La France a choisi l'autodétermination parce qu'elle a choisi la justice, mais la justice ne consiste pas à abandonner les innocents, ni à trahir les fidèles. Les accords d'Evian étaient des accords difficiles, et votre presse a eu raison de les définir comme "*l'acte héroïque le plus poignant d'une oeuvre de longue haleine*". Leur application sera difficile aussi, et il y faudra toute notre énergie, comme toute celle de nos adversaires d'hier. Mais comprenons bien que si la fin de la guerre d'Algérie marque une date historique, c'est d'abord parce que cette guerre mettait en question l'image que depuis près de deux siècles, le monde se faisait de la France, et que la France se fait d'elle-même. Français qui m'écoutez ce soir, je voudrais vous dire presque à voix basse ce que vous savez tous. Sur bien des routes de l'Orient, il y a les tombes des chevaliers français; sur bien des routes d'Europe, il y a les tombes des soldats de la Révolution. Telles nations, comme l'Angleterre, ne sont jamais plus grandes que lorsqu'elles se retranchent sur elles-mêmes; telles autres, comme la France et les Etats-Unis, ne sont peut-être elles-mêmes aux yeux du monde, que lorsqu'elles combattent pour lui. Il y a ici un de mes

amis américains qui combattit à Verdun, une de mes amies américaines qui pavoisa pour la libération de Paris. Tous deux savent que maintes tombes d'Algérie sont les soeurs de celles de Paris. Mais la France qu'ils aimaient, ils l'ont retrouvée à Evian.

C'est parce que les masses françaises ont retrouvé l'âme de notre pays, que les accords d'Evian sont une étape et non une fin. La Constitution, le rétablissement des finances, la décolonisation, la paix en Algérie, ne sont que les moyens successifs ou conjugués de la résurrection de la France. Le Général de Gaulle n'est pas venu terminer le drame algérien, pour permettre à la France de retrouver en paix les cascades de ministères, l'inflation et la démission nationale de naguère; la France n'a pas appelé le Général de Gaulle pour qu'il assurât confortablement son agonie, mais parce qu'elle voulait redevenir la France. Le 13 Mai fut aussi un symptôme. Le destin emportera le drame algérien comme les fleuves d'Afrique emportent après des années d'effort leurs îles déracinées. Dans la saisissante transformation du monde à laquelle nous assistons, au temps où notre pays qui fut démographiquement l'un des plus vieux d'Europe est en train de devenir l'un des plus jeunes, le gaullisme, c'est d'abord la volonté de tirer de la France, ce qu'elle porte en elle.

Lentement, patiemment, fermement.

Dans cette perspective, quelques-uns d'entre vous, Mes dames et Messieurs, ont bien voulu me demander de parler ce soir, de la culture, dont j'ai la charge en France. Les uns sont des universitaires: rien de plus normal. Les autres sont des politiques: rien de plus nouveau.

Une réunion comme celle-ci eût été inimaginable il y a cinquante ans. Depuis un an, les entrées aux expositions de peinture sont lus nombreuses que les entrées dans les stades; les villes d'art sont devenues ce qu'étaient jadis les villes de pèlerinage; les gouvernements, l'un après l'autre - en Union Soviétique comme aux Etats-Unis - créent ou développent des ministères des Affaires Culturelles. Mais l'idée de culture est devenue d'autant plus obsédante, qu'on est moins appliqué à la définir.

Civilisé s'oppose à grossier: cultivé s'oppose d'abord à ignorant. Et pourtant l'homme de connaissance a semblé souvent une caricature de l'homme cultivé. Sans doute celui-ci est-il un homme de livres, d'oeuvres d'art - un homme lié à des témoignages particuliers du passé. Mais peu importerait qu'il fût l'homme qui connaît ces témoignages, s'il n'était d'abord l'homme qui les aime. La vraie culture commence lorsque les oeuvres ne sont plus des documents: lorsque Shakespeare est *présent*. De quelle présence? De celle de Michel-Ange et de Piero della Francesca, de Velasquez et du Greco, de Cézanne et des sculpteurs de Chartres, des maîtres égyptiens et sumériens, de Monteverdi et de Beethoven; de notre discothèque, de notre bibliothèque et de notre Musée Imaginaire. La connaissance, c'est l'étude de Rembrandt, de Shakespeare ou de Monteverdi; la culture, c'est notre émotion devant la *Ronde de Nuit*, la représentation de *Macbeth* ou l'exécution d'*Orfeo*. *La culture de chacun de nous, c'est la mystérieuse présence, dans sa vie, de ce qui devrait appartenir à la mort.*

Et l'on ne comprendrait guère que les intellectuels, les artistes et les gouvernements fussent troublés par une telle présence s'ils ne la découvraient au temps où un bouleversement de la fiction s'est produit dans toutes les parties du monde touchées par l'industrie moderne; radio, disque, roman populaire, et surtout la presse à grand tirage, le cinéma et la télévision, y déversent l'immense domaine de rêves que l'on commence d'appeler culture des masses.

A quoi semble s'opposer la culture des intellectuels.

Il est bien vrai que le niveau mental des films tirés de Guerre et Paix, d'Anna Karénine, est incomparablement inférieur à celui des romans de Tostoï; il est bien vrai que le niveau mental du cinéma, et surtout son niveau sentimental, sont assez bas. Mais les millions de spectateurs d'Anna Karénine, sans le film, n'eussent jamais lu le roman; et les westerns n'ont succédé ni à Platon ni à Balzac, ils ont succédé aux Trois Mousquetaires et à l'Ile au trésor. Les films où un amour niais est servi par des images magnifiques ont remplacé les romans où un amour niais était servi par un style détestable. La production cinématographique n'appartient pas à la culture au sens ancien du mot, mais la sélection des ciné-clubs lui appartient certainement. Toute qualité des oeuvres concourt à la qualité de l'homme.

Prenons garde que cette industrialisation du rêve est sans commune mesure avec ce que fut l'action du roman ou du théâtre. Il y a un siècle, le public populaire de tous les spectacles de Paris réunis, n'atteignait pas 3 000 personnes par soirée. Et le public d'aujourd'hui n'est pas un public populaire à proprement parler: l'art de masse n'est point un art de classe. Cette collectivité nouvelle a suscité l'expression nouvelle de ses sentiments, et d'abord de son imaginaire - expression servie par des moyens de diffusion sans précédent. Notre civilisation fait naître autant de rêves chaque semaine, que de machines en un an. Ainsi s'établit un romanesque que le monde n'avait jamais connu, et dont la présence dans la vie de centaines de millions d'êtres humains est fort différente des présences romanesques ou légendaires de jadis: il ne peut être comparé qu'à ce qui fut l'obsédante présence de l'imaginaire religieux.

Et si les Etats créent tour à tour des ministères de Affaires Culturelles, c'est que toute civilisation est menacée par la prolifération de son imaginaire, si cet imaginaire n'est pas orienté par des valeurs.

Ces valeurs, pendant des millénaires, ont été les valeurs religieuses. La Renaissance substitua une culture de l'esprit à une culture de l'âme, en se référant à la Grèce; celle-ci avait créé la première culture de l'esprit contre les cultures de l'Orient, qui étaient toutes des cultures de l'âme; mais l'imaginaire de la Renaissance ne fut pas un rêve de masses, et nos paysans n'ont offert d'offrandes à Pan que dans les poèmes de Ronsard. La Révolution américaine, la Révolution française, ont nourri de grands rêves exaltants, limités à l'histoire. Pour retrouver un imaginaire qui englobe le réel et l'irréel, les sentiments et le fantastique, il faut remonter jusqu'à notre Moyen Age. Et notre Moyen Age a connu d'assez nobles Cours d'amour; mais le destin de la Chrétienté ne s'est pas élaboré dans les Cours d'amour, il est né de ceux qui, regardant en toute lucidité les reîtres du Xème siècle qui les entouraient, résolurent d'en faire la chevalerie.

Dans le plus trouble déferlement de rêve qu'ait connu l'humanité, nous savons confusément que nous devons trouver nous aussi notre chevalerie. Mais quelles valeurs peuvent orienter ce rêve, qui semble ignorer les valeurs?

Un chef-d'oeuvre - *Macbeth* ou *Don Quichotte*, un roman de Balzac, de Stendhal, de Tolstoï, est traduit en film. Ce film, à son tour, est traduit en roman populaire. Une partie des spectateurs de film lit le roman populaire, une autre lit l'oeuvre originale. Pour ceux-ci, même s'ils prennent contact pour la première fois avec le génie, quelle sera la différence entre le film et le chef-d'oeuvre ? Ils y trouveront le reflet de la poésie au lieu de la création poétique, le reflet de l'expérience humaine au lieu de l'expérience humaine, un récit simplifié et sans doute actualisé. Le film sera d'autant meilleur qu'il se rapprochera davantage de l'oeuvre, non en transmettant plus fidèlement ses images, mais en transmettant plus efficacement ce qui en fait un chef-d'oeuvre. Certes, le cinéma n'est pas né pour illustrer la littérature. Mais il nous

fait découvrir que ce qui sépare un film, de la poésie ou de l'expérience humaine de *Macbeth* ou de *Don Quichotte*, de la *Chartreuse de Parme* ou de *Guerre et Paix*, c'est ce qui sépare le domaine de références des chefs-d'oeuvre du domaine de références des films. Et celui de chaque chef-d'oeuvre, c'est d'abord celui des chefs-d'oeuvre qui l'ont précédé: l'invincible permanence de ce qui a triomphé de la mort - ce que nous appelons la culture.

Prenons garde qu'il ne s'agit pas de modèles. Stendhal, écrivant la *Chartreuse de Parme*, écrit pour le futur, au nom du passé: il écrit pour nous, au nom de Molière, du Corrège et de Mozart. Ce qui veut dire qu'il tente de rivaliser avec ceux-ci, dans la qualité de l'action qu'ils exercent sur nous. Car les maîtres d'un grand artiste ne sont pas des modèles, ce sont des rivaux.

La culture est le plus haut domaine de rivalités que connaisse l'humanité. Elle n'agit pas sur l'imaginaire, comme les valeurs religieuses, par une exemplarité; elle l'oriente, et l'oriente "*vers le haut*", parce qu'elle le contraint à rivaliser avec les plus grands rêves humains.

Bien entendu, c'est le passé. Mais non, comme naguère, un passé élu, un passé modèle. Parce que la culture comprend désormais tout le passé. A l'imaginaire qui déferle sur toutes les cités dressées dans le monde par la civilisation industrielle, répond la découverte et l'admiration du passé de la terre entière. Jamais les peintres n'avaient admiré tant de formes de tant de civilisations; mais ce qu'ils ont trouvé dans tant de musées, ce ne sont pas de plus nombreux asservissements, c'est la plus profonde liberté.

Le Trésor des siècles, le passé vivant - qui n'a rien à voir avec les collections - n'est pas formé d'oeuvres qui, par chance, ont survécu; mais d'oeuvres qui portent en elles, comme une phosphorescence, la puissance de survie par laquelle elles *nous* parlent. Les masses ne choisissent pas leur imaginaire, et nous choisissons beaucoup moins notre musée que nous ne le croyons. Mais en face du grand rêve informe surgi de l'inconscient des foules avec ses démons impérieux, ses anges puérils et ses héros dérisoires, se dressent les seules forces aussi puissantes que les siennes, et que nous reconnaissons seulement à leur victoire sur la mort.

Certes, l'époque à laquelle Chaplin et Garbo ont enseigné qu'un seul artiste peut faire rire ou pleurer l'univers, est aussi l'époque des arts les moins accessibles qu'ait connus l'humanité. Mais cette opposition saisissante est négligeable dans la résurrection du passé. Notre civilisation a maintenu Michel-Ange et ressuscité les églises romanes, les archaïques grecs, la sculpture des temples de l'Orient, de la Chine et de l'Inde: les grandes puissances de l'âme. En face de la naissance de l'art des masses, notre temps a ressuscité l'art des foules.

Il y a vingt ans, à un journal suisse qui me demandait quelle serait, dans le domaine de l'esprit, la conséquence principale de la guerre, j'avais répondu: "La naissance de la civilisation atlantique". Le dialogue d'un imaginaire qui surgit sur la moitié du monde, avec la résurrection d'un passé planétaire, n'est pas l'un des moindres caractères de cette civilisation. Mais, dans ce dialogue, il convient de noter un caractère, trop peu remarqué, des Etats-Unis.

Au cours de l'histoire, tous les empires avaient été créés de façon préméditée, par un effort maintenu souvent pendant plusieurs générations. Toute puissance était à quelque degré romaine. Les Etats-Unis sont la première nation qui soit devenue la plus puissante du monde sans l'avoir cherché. Leur organisation, leur énergie exceptionnelles, n'étaient nullement orientées vers la conquête.

Il en va tout autrement des Etats communistes, dont l'hégémonie, si elle advenait, semblerait la conséquence d'un combat opiniâtre et délibéré. Pour la pensée marxiste, l'histoire est celle d'un progrès et d'une libération sociale, et l'avenir devrait achever cette libération. En attendant, la propagande entend créer un imaginaire qui rectifie le monde selon sa propre loi, et substitue à l'appel confus des masses la prédication rigoureuse du parti.

Mais l'histoire de l'Occident, dans le domaine de l'esprit et de l'art, n'est nullement celle du capitalisme - qui contraignit souvent à la misère ceux qui faisaient cette histoire. Si Van Gogh appartenait au capitalisme dont il combattait la peinture, Lenine appartiendrait au tsarisme. Les Etats-Unis n'opposent pas, à la conception marxiste de la culture et de l'imaginaire, une autre conception de combat. Comme l'Occident, ils lui opposent, pour le passé, la liberté d'interprétation; pour le présent, la liberté de création. Et aussi une découverte singulière, qui est la puissance de métamorphose que possède l'art. "Si atroce que soit un temps, son art n'en transmet jamais que la musique. L'humanité vivante transmet inexorablement ses monstres avec son sang, mais celle des artistes morts, lorsqu'elle nous transmet le fléau du monde: l'horreur assyrienne, malgré les rois tortionnaires de ses bas-reliefs, emplit notre mémoire de la majesté de la Lionne blessée. Et l'un des sentiments que nous éprouvons devant celle-ci, c'est la pitié. Et si demain naissait un art des fours crématoires que nous avons connus, il n'exprimerait pas les bourreaux, il exprimerait les martyrs".

Encore convient-il que la liberté ne soit pas vaincue, et nos magnats de la fiction ne sont-ils pas sans complaisance pour les plus dangereux démons de l'Occident. Dans la lutte pour l'imaginaire, une civilisation qui ne veut pas imposer leurs rêves à tous, doit donner sa chance à chacun. Donc, mettre le plus grand nombre d'oeuvres capitales au service du plus grand nombre d'hommes. La culture est le plus puissant protecteur du monde libre contre les démons de ses rêves; son plus puissant allié pour mener l'humanité à un rêve digne de l'homme - parce qu'elle est l'héritage de la noblesse du monde.

Pour elle, pour la civilisation atlantique, pour la liberté de l'esprit, je lève mon verre à la seule nation qui ait fait la guerre sans l'aimer, conquis la plus grande puissance du monde sans la chercher, possédé la plus grande force de mort sans l'utiliser; et je lui souhaite de donner aux hommes, des rêves dignes de son action.

8) Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens (19 de março, 1966) p.320-330

Excellence, Messieurs les maires, Mesdames, Messieurs,

Voici dix ans que l'Amérique, l'Union soviétique, la Chine et nous-mêmes essayons de savoir ce qui pourra être autre chose que la politique dans l'ordre de l'esprit.

Ici, pour la première fois, ce que nous avons tenté ensemble est exécuté et nous pouvons dire que ce qui se passera ce soir se passe dans le domaine de l'Histoire.

Il était entendu, il y a cent trente ans, que la plus grande actrice française ne pouvait pas jouer dans cette ville parce qu'il n'y avait personne pour l'écouter. Vous êtes tous ici, et combien d'Amiénois seront là après vous. Vous êtes plus nombreux comme abonnés de cette Maison qu'il n'y a d'abonnés à la Comédie-Française. À Bourges, qui a deux ans d'existence réelle, il

y a sept mille abonnés et Bourges a soixante mille habitants. Rien de semblable n'a jamais existé au monde, sous aucun régime, jamais 10 % d'une nation ne s'est trouvé rassemblé dans l'ordre de l'esprit.

De quoi s'agit-il essentiellement? D'abord d'un changement absolument total de civilisation. Nous savons tous que nous sommes en face d'une civilisation nouvelle. Encore s'agit-il un peu de savoir à quel degré. C'est Robert Oppenheimer qui, après Einstein, disait: « Si l'on rassemblait tous les chercheurs scientifiques qu'a connus l'humanité depuis qu'elle existe, ils seraient moins nombreux que ceux qui sont vivants. »

Si les grands Pharaons avaient dû parler à Napoléon, ils auraient parlé de la même chose. Bien sûr, l'armée française était plus étendue que l'armée de Ramsès. Mais c'étaient les mêmes ministres, les mêmes finances, la même guerre. Alors que si Napoléon devait parler sérieusement avec le président des États-Unis, ils ne sauraient plus de quoi ils parlent en commun.

La structure de l'État, la structure de la civilisation a changé d'une façon fondamentale au cours de notre vie, et nous sommes les premiers qui aient vu changer le monde au cours d'une génération. Car même la chute de l'Empire romain avait demandé quatre générations, et même saint Augustin voyait le destin de Rome dans une sorte de brume.

Non seulement la civilisation nouvelle a détruit les anciennes conditions du travail, mais elle a détruit la structure des anciennes civilisations qui étaient des civilisations de l'âme.

Elle a remplacé l'âme par l'esprit, et la religion non pas par la métaphysique, mais par la pensée scientifique, la signification de la vie par les lois du monde. Je ne juge pas, et ce serait parfaitement inutile.

Je reprends ici ce que j'ai dit à l'Université sanscrite de Bénarès. Vous représentez cinq mille ans de culture humaine, mais, en une seule génération, tout a changé. Les lois du monde sont devenues le problème fondamental même pour les esprits religieux.

Ne nous y trompons pas: la nouvelle civilisation, c'est bien entendu la machine et ce n'est pas, comme on nous le dit en permanence, le matérialisme. L'Amérique ne se croit pas du tout matérialiste, la Russie ne se croit pas matérialiste et elle a raison. La Chine ne se croit pas matérialiste, et elle est prête à mourir pour les valeurs qui sont les siennes. Le problème matérialiste est absolument subordonné.

L'essentiel est ailleurs, il est dans la présence de la machine qui a changé le rapport de l'homme et du monde.

D'une part, la machine a créé le temps vide qui n'existait pas et que nous commençons à appeler le loisir. Ici, Mesdames et Messieurs, je voudrais vous dire tout de suite : « Ne nous laissons pas égarer à l'infini par ce terme absurde. »

On a commencé par faire un ministère des Sports et Loisirs, et les loisirs peuvent être, en effet, semblables aux sports. Le problème qui se pose n'est en rien l'utilisation d'un temps vide – j'y reviens parce qu'il n'existait pas autrefois –, les grandes civilisations agraires et plus ou moins religieuses n'avaient pas de temps vide : elles avaient des fêtes religieuses.

Le temps vide, c'est le monde moderne. Mais ce qu'on a appelé le loisir, c'est-à-dire un temps qui doit être rempli par ce qui amuse, est exactement ce qu'il faut pour ne rien comprendre aux problèmes qui se posent à nous. Bien entendu, il convient que les gens s'amuse, et bien entendu que l'on joue ici même ce qui peut amuser tout le monde, nous en serons tous ravis.

Mais le problème que notre civilisation nous pose n'est pas du tout celui de l'amusement, c'est que jusqu'alors, la signification de la vie était donnée par les grandes religions, et plus tard, par l'espoir que la science remplacerait les grandes religions, alors qu'aujourd'hui il n'y a plus de signification de l'homme et il n'y a plus de signification du monde, et si le mot culture a un sens, il est ce qui répond au visage qu'a dans la glace un être humain quand il y regarde ce qui sera son visage de mort. La culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur la terre. Et pour le reste, mieux vaut n'en parler qu'à d'autres moments: il y a aussi les entractes.

La machine, d'autre part, multiplie le rêve. Ici, j'insisterai beaucoup parce que, au nom du matérialisme, on nous a beaucoup dit que la machine était, en somme, le contraire du monde ancien, disons pour simplifier, de l'imaginaire.

Or, jamais le monde n'a connu des usines de rêve comme les nôtres, jamais le monde n'a connu une pareille puissance d'imaginaire, jamais le monde n'a vu ce déluge d'imbécillité, d'une part et, d'autre part, ces choses parfois très hautes qui ont créé cette unité mystérieuse dans laquelle une actrice suédoise jouait Anna Karénine, l'œuvre d'un génie russe, conduite par un metteur en scène américain, pour faire pleurer des enfants aux Indes et en Chine.

La puissance de rêve de notre civilisation est absolument sans précédent et voici où se pose le problème que j'ai posé tout à l'heure.

Ces usines si puissantes apportent les moyens du rêve les pires qui existent, parce que les usines de rêve ne sont pas là pour grandir les hommes, elles sont là très simplement pour gagner de l'argent. Or, le rêve le plus efficace pour les billets de théâtre et de cinéma, c'est naturellement celui qui fait appel aux éléments les plus profonds, les plus organiques et, et, pour tout dire, les plus terribles de l'être humain et avant tout, bien entendu, le sexe, le sang et la mort.

Or, il se trouve que, aussi bien dans la Chine communiste qu'aux Etats-Unis, on s'est aperçu que la seule chose au monde qui soit aussi puissante que le domaine mystérieux des ténèbres, c'est ce qui a vaincu les ténèbres et ce qui, pour des raisons que nous ignorons a survécu. En un mot, les seules images aussi puissantes que les images de sang, ce sont les images d'immortalité.

La raison d'être de cette Maison, Mesdames et Messieurs, c'est qu'il est indispensable aujourd'hui que, sur le monde entier, en face des immenses puissances de rêve qui contribuent à écraser les hommes, soit donnée à tous la seule possibilité de combat aussi forte que celle des ténèbres, c'est à dire ce que les hommes ont fait de puis toujours.

Pourquoi y a-t-il une si mystérieuse puissance de ce qui a survécu ? A la vérité, nous ne le savons pas. Nous en connaissons bien les résultats _ vous allez voir Macbeth ce soir _ mais les causes sont assez mystérieuses, tout au plus pourrait-on dire ceci: il y a cent ans, on croyait beaucoup que les hommes étaient plus forts que leurs rêves, autrement dit que c'étaient eux qui faisaient leurs rêves. Et la psychologie des profondeurs nous a montré que ce sont

infiniment plus les rêves qui possèdent les hommes et que les grands rêves sont beaucoup plus durables qu'une pauvre vie humaine.

Dans ces conditions, de même que les éléments organiques ont quelque chose d'apparemment invulnérable, ce qui appartient à l'imaginaire humain dans ce qu'il a de plus haut semble ne pas appartenir en propre à ceux qui l'ont créé et qui sont en face de cet imaginaire, un peu comme un sourcier en face de la source qu'il découvre. Le génie découvre ce qui rôde dans l'âme des hommes et, l'ayant découvert une fois, il advient que très souvent, il le découvre pour très longtemps.

Il est extrêmement difficile de savoir pourquoi il y a une telle force dans les paroles d'Antigone, mais nous savons tous que, sur cette scène, lorsque viendra une actrice qui dira à l'homme qui va tuer son personnage: "Peu importent les lois des hommes, il y a aussi les lois non écrites", ce jour-là, lorsqu'elle ajoutera "Je ne suis pas venue sur la terre pour partager la haine, mais pour partager l'amour", cette princesse thébaine aux petits cheveux coupés de Jeanne d'Arc sera pour chacun de vous quelque chose qui est l'une des plus grandes voix chrétiennes, même si le Christ n'avait pas existé.

Il y a dans le passage de quelque chose qui rôde dans le cœur des hommes quelque chose d'invincible, et cette invincibilité seule est aussi forte que ce qui menace l'homme dans la civilisation moderne, et c'est elle que nous entendons sauver.

Au fond, qu'est-ce que l'imaginaire ? Depuis que le monde est monde, c'est probablement ce que l'homme a créé en face des dieux. Le destin est là avec la naissance, et la vieillesse, et la mort, et quelque chose est là aussi qui est cette communion étrange de l'homme avec quelque chose de plus fort que ce qui l'écrase. Il y aura toujours ce moment prodigieux où l'espèce de demi-gorille levant les yeux se sentit mystérieusement le frère du ciel étoilé.

C'est là qu'est l'élément absolument fondamental de notre lutte et, si vous le voulez, de notre travail. L'imaginaire séculaire, c'est probablement l'anti-destin, c'est-à-dire la plus grande création des hommes et le destin de notre civilisation, c'est la lutte des deux imaginaires : d'une part, celui des machines à rêver, avec leur incalculable puissance et le fait qu'elles ont émancipé le rêve et, d'autre part, ce qui peut exister en face, et qui n'est pas autre chose que ce que j'ai appelé, naguère, l'héritage de la noblesse du monde.

Dans ce domaine, il semble que les dieux soient morts mais, lorsque je parlais du sexe et du sang, certainement les diables ne le sont pas et le vrai problème c'est de savoir si une civilisation qui a su ressusciter les démons saura aussi en son temps ressusciter les dieux.

La lutte des formes ressuscitées contre les instincts primordiaux, c'est-à-dire ce que nous avons à faire ensemble, c'est d'abord ce qui est présent, c'est-à-dire, pour des raisons bonnes ou mauvaises peu importe, ce qui dans l'héritage des siècles compte pour vous. C'est ensuite ce que l'on peut aimer et c'est là que je ferai une réserve sur ce qui a été dit tout à l'heure, à propos de l'Université. Gaétan Picon avait précisé cette question. L'Université est ici pour enseigner. Nous sommes ici pour enseigner à aimer. Il n'est pas vrai que qui que ce soit au monde ait jamais compris la musique parce qu'on lui a expliqué *La Neuvième Symphonie*. Que qui que ce soit au monde ait jamais aimé la poésie parce qu'on lui a expliqué Victor Hugo. Aimer la poésie, c'est qu'un garçon, fût-il quasi illettré, mais qui aime une femme, entende un jour: « lorsque nous dormirons tous deux dans l'altitude que donne aux morts pensifs la forme du tombeau » et qu'alors il sache ce que c'est qu'un poète. Chaque fois qu'on

remplacera cette révélation par une explication, on fera quelque chose de parfaitement utile, mais on créera un malentendu essentiel. Ici, les nôtres doivent enseigner aux enfants de cette ville ce qu'est la grandeur humaine et ce qu'ils peuvent aimer. Aussi l'Université leur expliquera ce qu'est l'Histoire. Mais il faut d'abord qu'existe l'amour, car après tout, dans toutes les formes d'amour il ne naît pas des explications.

Bien entendu, je ne pense pas que nous ne sommes ici que pour le passé. Nous sommes ici d'abord pour le passé. Nous sommes ici, d'abord pour que la réalité incroyable que fut ce privilège si longtemps acquis pour si peu de gens, cesse. Mais il n'est pas du tout nécessaire de limiter au passé notre action.

Simplement, il est indispensable de bien savoir que ce que nous voulons faire dans le présent est d'une autre nature. Où les deux choses se rejoindront-elles? J'y reviendrai tout à l'heure: en vous. Une Maison de la culture se définit par l'audience qui la constitue. Hors de cela on crée des paternalismes parfaitement inutiles. Donc, disons pour les contemporains, que s'agit-il de faire? Le maximum de liberté. Ce pays qui s'appelle la France n'a jamais été tellement grand que quand il s'occupait de lui-même. Un pays comme l'Angleterre n'a jamais été plus grand que lorsqu'il était sous la bataille de Londres. Mais la France n'a jamais été plus grande que lorsqu'elle était la France pour les autres. J'ai dit ailleurs: il n'y a pas une route d'Orient sur laquelle on ne trouve des tombes de chevaliers français, il n'y a pas une route d'Europe sur laquelle on ne trouve des tombes des soldats de l'an II. Mais cette France-là n'était pas pour elle-même. Elle était pour tous les hommes. Et ce que nous devons tenter actuellement, c'est d'être ce que nous pouvons être, non pas pour nous-mêmes, mais pour tous les hommes.

Si cet étrange appel au mot si confus de culture résonne tellement d'un bout à l'autre du monde, c'est qu'en définitive ce n'est pas l'appel aux morts mais aux ressuscités, et que vous pouvez prendre les contemporains quand vous les mettez en face des grands morts : ils seront toujours ensemble et se reconnaîtront, parce que nous ne travaillons pas pour le passé, mais nous travaillons pour l'avenir.

Je voudrais ajouter un mot à propos de la jeunesse.

Dieu sait si je pense que les Maisons de la Culture doivent aider la jeunesse. Mais, en même temps, je voudrais qu'il fût bien entendu que les Maisons de jeunes sont là pour la jeunesse, et que les Maisons de la culture sont là pour tout le monde.

Il y a quelque chose qui devient assez pénible en France. C'est qu'il semble qu'à partir de trente ou trente-cinq ans, le domaine de l'esprit n'appartienne absolument plus à personne. Or, le domaine religieux, jadis, c'était à partir du moment où la mort devenait présente qu'il s'établissait. Ces maîtresses éclatantes de Louis XIV, nous les voyons toutes finir au couvent mais pas par mensonge. Alors, le domaine de l'esprit, disons simplement une fois pour toutes que, pour nous, tant mieux si la jeunesse est là, et nous faisons appel à la jeunesse pour qu'elle soit là car elle peut servir l'esprit, mieux que tous les autres. Mais, en définitive, il s'agit tout de même de savoir si c'est la jeunesse qui sert l'esprit ou si c'est l'esprit qui sert la jeunesse.

Tout cela, nous l'avons beaucoup vu. Nous sommes en train de tenter de le faire. Vous savez comme moi, par un exemple illustre, que jadis la France avait établi ce qu'il fallait faire avec les corps cuirassés, et puis les corps cuirassés ont été faits et ils n'ont pas été faits en France,

alors que les Maisons de la culture – puisqu'en ce moment c'est nous qui commençons pour le monde – mieux vaudrait continuer.

Nous ne prétendons pas, comme l'Union soviétique, donner leur chance à tous, et nous le regrettons, mais nous prétendons formellement donner sa chance à chacun. N'oublions pas que, pour faire ce qui se passe ici dans la France entière, il faut trente milliards d'anciens francs et que le budget de l'Éducation nationale est de mille sept cents milliards. Par conséquent, changer la France et en faire ce que nous voulons faire est absolument possible.

Pour obtenir quoi? Pour obtenir que le grand domaine mystérieux de la métamorphose soit donné à tous; je veux dire: lorsque nous prenons les pays les plus atroces, l'horreur assyrienne, et que nous sommes en face de leur art, nous nous apercevons que lorsque les hommes sont morts, il ne reste rien de ce qui a été hideux en eux et qu'il ne reste que ce qu'ils ont eu de grand quand la transmission est faite par l'art.

Je parlais de l'horreur assyrienne. Dans la mémoire des hommes, elle est la plus émouvante figure de fauve, elle est la *Lionne blessée*. Et si, demain, il ne devait rester que des témoignages d'art sur les fours crématoires, il ne resterait rien des bourreaux, mais il resterait les martyrs.

Là est la grandeur suprême de l'art. Tout ce que nous défendons, ce n'est pas d'avoir des tableaux ou des chansons agréables ou pas agréables, c'est la métamorphose la plus profonde de l'être humain qui finit toujours par faire des martyrs avec des bourreaux.

Maintenant, Mesdames et Messieurs, c'est à cela que je fais appel; il n'y a pas, il n'y aura pas de Maisons de la culture sur la base de l'État ni d'ailleurs de la municipalité ; la Maison de la culture, c'est vous. Il s'agit de savoir si vous voulez le faire ou si vous ne le voulez pas. Et, si vous le voulez, je vous dis que vous tentez une des plus belles choses qu'on ait tentées en France, parce que alors, avant dix ans, ce mot hideux de province aura cessé d'exister en France.

9) Discours prononcé à Dakar à la séance d'ouverture du colloque organisé à l'occasion du I Festival Mondial des Arts Nègres (30 de março, 1966) p.330-341

Monsieur le Président de la République, Excellences, Mesdames, Messieurs,

Nous voici donc dans l'histoire. Pour la première fois, un chef d'État prend en ses mains périssables le destin spirituel d'un continent.

Jamais il n'était arrivé, ni en Europe, ni en Asie, ni en Amérique, qu'un chef d'État dise de l'avenir de l'esprit : nous allons, ensemble, tenter de le fixer.

Ce que nous tentons aujourd'hui ressemble aux premiers conciles. En face de cette défense et illustration de la création africaine, il convient pourtant, Mesdames et Messieurs, que nous précisions quelques questions un peu trop confondues depuis une dizaine d'années.

Une culture, c'est d'abord l'attitude fondamentale d'un peuple en face de l'univers. Mais ici, aujourd'hui, ce mot a deux significations différentes, et d'ailleurs complémentaires. D'une

part, nous parlons du patrimoine artistique de l'Afrique: d'autre part, nous parlons de sa création vivante. Donc, d'une part, nous parlons d'un passé; d'autre part, d'un avenir.

Le patrimoine artistique — je dis bien: artistique — de l'Afrique, ce n'est pas n'importe quels arts; l'architecture, par exemple: c'est la danse, la musique, la littérature, la sculpture.

L'Afrique a changé la danse dans le monde entier. Mais elle a possédé un autre domaine de danse, sa danse séculaire ou sacrée. Elle est en train de mourir, et il appartient aux gouvernants africains de la sauver. Mais le second problème n'est pas de même nature que le premier. La danse sacrée est l'une des expressions les plus nobles de l'Afrique, comme de toutes les cultures de haute époque; le fait qu'il n'existe plus un Américain, un Anglais, un Français qui danse comme sa grand-mère est d'une autre nature.

Pour la musique, prenons garde. L'Afrique, Mesdames et Messieurs, a deux musiques: l'une c'est la musique née autrefois du désespoir aux États-Unis; c'est la grande déploration, l'éternel chant du malheur qui entre avec sa douloureuse originalité dans le domaine des musiques européennes. Je me souviens d'avoir dit à Yehudi Menuhin: «Pour vous, quelle est la signification la plus constante de la musique?» Ce à quoi il me répondit: «Et pour vous?» Je fus amené à répondre: «La nostalgie. La grande musique de l'Europe, c'est le chant du paradis perdu». Et Menuhin me disait: «Il y a aussi la louange...» Prenez-y garde; la première grande musique de l'Afrique ce n'est pas même le paradis inconnu ou perdu, c'est le très simple et très banal bonheur des hommes à jamais arraché à des malheureux qui chantaient en improvisant devant le Mississippi, pendant que le soleil se couchait derrière des palmiers semblables aux palmiers d'Afrique...

Mais cette musique est semblable à la nôtre; elle est seulement plus saisissante.

Et puis, il y a le jazz. Il est spécifique par son rythme; il est une musique inventée. Il est spécifique aussi par sa matière musicale, que nous pouvons rapprocher de la musique moderne, mais non de la musique classique ou traditionnelle de l'Occident. Nous pouvons parfois rapprocher la matière des plus grands jazz de celle de Stravinski ou de Boulez. Encore lui sont-ils antérieurs. Là, l'Afrique a inventé dans un domaine très élaboré, celui de la matière musicale, quelque chose qui aujourd'hui atteint le monde entier, avec la même force que la danse atteint les danseurs.

Cette musique de sensation au paroxysme semble vouloir se détruire elle-même. Et je vous demande de réfléchir à ce qu'est, dans un autre domaine, l'art d'un peintre comme Picasso...

En somme, le jazz est parti d'éléments mélodiques européens ou américains, à partir desquels l'Afrique a retrouvé son âme. Plus exactement, a trouvé l'âme qu'elle n'avait pas autrefois : car c'est peut-être son âme désespérée qu'expriment les blues, mais ce n'est pas son âme d'autrefois qu'exprime le jazz, qu'elle a vraiment inventé.

Et peut-être est-ce un peu de la même façon que l'Afrique, partant d'une poésie assez proche de la poésie occidentale, la charge d'une émotion furieuse qui fait éclater ses modèles et ses origines...

Enfin, le plus grand des arts africains: la sculpture.

C'est à travers sa sculpture que l'Afrique reprend sa place dans l'esprit des hommes. Cette sculpture, ce sont des signes, on l'a beaucoup dit. Ajoutons pourtant: des signes chargés d'émotion, et créateurs d'émotion.

Ce sont aussi des symboles, au sens où l'art roman était un art de symbole.

Ces œuvres sont nées comme des œuvres magiques, nous le savons tous: mais elles sont éprouvées par nous comme des œuvres esthétiques.

On nous dit: par vous, Occidentaux. Je n'en crois rien. Je ne crois pas qu'un seul de mes amis africains: écrivains, poètes, sculpteurs, ressentent l'art des masques ou des ancêtres comme le sculpteur qui a créé ces figures. Je ne crois même pas qu'aucun d'entre nous, Européens, ressentent les Rois du portail de Chartres comme le sculpteur qui les a créés.

La vérité est qu'un art, magique ou sacré, se crée dans un univers dont l'artiste n'est pas maître. Lorsque le monde sacré disparaît, il ne reste de ce qu'il fait qu'une obscure communion ou une sympathie; cette sympathie, au sens étymologique, est très profonde dans l'Afrique entière. Mais, pour le sculpteur de Chartres, ces statues qu'on appelait les Rois et qui sont des saints, *on les priait, on ne les admirait pas*; et pour les Africains qui sculptaient des masques, ces masques se référaient à une vérité religieuse et non à une qualité esthétique.

Il est vain et dangereux de croire que nous pouvons retrouver — même Africains — le monde magique, parce que c'est faux, et que notre erreur nous interdirait de tirer de cet art grandiose tout ce qu'il peut nous apporter, aux uns et aux autres.

La métamorphose a joué là un rôle capital. Bien sûr, la sculpture africaine semble très proche de la sculpture moderne, mais vous savez du reste qu'en face d'une sculpture de Lipchitz ou de Laurens, vous n'êtes pas en face d'un masque, parce que, même si nous n'avons pas de relations magiques avec le masque, la magie est dans le masque. Cette sculpture avait un domaine de référence qui n'est pas celui de l'art moderne, car il se référait à l'au-delà, alors que l'art moderne se réfère à l'art — qu'on le veuille ou non...

Ce qui nous mène au problème fondamental de ce colloque. Lorsque la sculpture africaine surgit dans le monde, c'est-à-dire lorsque quelques artistes commencent à pressentir qu'ils sont en face d'un grand art, le domaine de référence de la sculpture, quelle qu'elle soit, c'est l'art gréco-romain; la sculpture se réfère à ce qu'on appelle alors la nature, soit par imitation, soit par idéalisation.

Vous savez évidemment que la sculpture africaine ne se réfère pas à une imitation, moins encore à une idéalisation. Mais on sait moins bien qu'en s'imposant lentement et de façon décisive au monde entier, la sculpture africaine a détruit le domaine de référence de l'art. Elle n'a pas imposé son propre domaine de référence: le sculpteur qui avait créé ses masques n'a pas imposé sa magie. Mais l'art africain a détruit le système de références qui le niait et il a puissamment contribué à substituer à l'Antiquité gréco-latine le domaine des hautes époques.

Alors le patrimoine culturel de l'humanité est devenu la grande sculpture de l'Inde, la grande sculpture de la Perse, la sculpture du bouddhisme, Sumer et les précolombiens. Mais, à partir du jour où l'Afrique a fait sauter le vieux domaine de référence pour ouvrir les portes à tout ce qui avait été l'immense domaine de l'au-delà — y compris notre sculpture romaine — ce jour-là, l'Afrique est entrée de façon triomphale dans le domaine artistique de l'humanité.

Ce n'est pas parce que tel masque est meilleur que telle sculpture grecque, que le phénomène africain s'est imposé au monde. C'est parce qu'à partir du jour où Picasso a commencé sa période nègre, l'esprit qui avait couvert le monde pendant des millénaires, et disparu pendant un temps très court (du XVII^e siècle au XIX^e siècle européen), cet esprit a retrouvé ses droits perdus. Nous ne sommes pas aujourd'hui en face de l'art, comme on l'était au XII^e siècle, bien entendu, mais nous avons ressuscité l'énorme domaine qui couvrait au XII^e siècle toutes les régions de la terre.

C'est là que l'Afrique a trouvé son droit suprême. C'est là que nous devons le reconnaître. Lorsque l'Afrique est chez elle en forme et en esprit, il ne s'agit plus d'un art de plus ou de moins. Ce qu'on appelait jadis naïveté ou primitivisme n'est plus en cause : c'est la nature même de l'art mondial qui est mise en cause par le génie africain. Elle accueille inévitablement le génie africain parmi les siens.

Certes, l'élément spécifique demeure car bien entendu l'Afrique n'est pas l'Inde. Elle représente une puissance de communion cosmique très particulière, liée à la véhémence et au pathétique qui l'opposent au ballet solennel de l'Asie.

D'un côté, il y a le monde européen que nous connaissons tous: symbolisons-le par la *Victoire de Samothrace* et n'en parlons plus ! Et il y a, en face, le vaste domaine dit des hautes époques: l'Égypte, l'Inde, la Chine et le reste. Mais il existe une différence entre l'Afrique et tout le reste: c'est sa volonté de rythme et sa puissance pathétique. N'oublions pas que ce qu'on appelle la haute époque, c'est presque partout la négation du pathétique, c'est-à-dire de l'émotion...

L'Égypte, l'Asie ont créé le style par une émotion allusive. Au contraire, l'Afrique, qui a créé le style d'une façon plus arbitraire et peut-être plus puissante qu'aucune autre civilisation, l'a créé à partir de l'émotion. C'est probablement là que figurera son apport décisif au patrimoine humain.

Ce patrimoine, le Sénégal l'attend du domaine sénégalais, du domaine africain et du domaine mondial. Ce patrimoine pour qui? Bien entendu, pour tous ceux qui en ont besoin.

Mesdames et Messieurs, il y a deux façons de servir l'esprit.

On peut tenter de l'apporter à tous.

On peut tenter de l'apporter à chacun.

Dans le premier cas, vous devez accepter un totalitarisme intellectuel: vous devez accepter la domination par la politique; vous devez accepter les moyens d'action les plus complets, mais les plus agissants. Dans la seconde hypothèse — l'esprit pour chacun — vous devez exiger des gouvernements qu'ils donnent sa chance à chacun.

Mais vous pouvez aussi exiger la liberté parce que alors il s'agit de ce que l'État doit apporter, et non plus de ce qu'il peut imposer.

Ce qui nous mène de Moscou à Paris, des Maisons de la culture soviétiques aux Maisons françaises.

Messieurs, beaucoup d'entre vous sont des universitaires. Il est important de dissiper la confusion entre les Maisons de la culture et les universités. L'Université a pour objet la vérité. Au sens précis: la vérité c'est ce qui est vérifiable. L'Université apporte des connaissances, elle a qualité pour le faire et nous devons l'y aider. Les Maisons de la culture n'apportent pas des connaissances, elles apportent des émotions, des œuvres d'art rendues vivantes au peuple qui est en face de ces œuvres d'art. L'Université doit enseigner ce qu'elle sait; les Maisons de la culture doivent faire aimer ce qu'elles aiment.

Division capitale. Si nous ne la faisons pas, nous fausserons le jeu de l'Université et nous détruirons les Maisons de la culture.

Quel est le problème de la culture? On l'a posée comme un héritage. Soit. Mais pas seulement.

Depuis le début de ce siècle, la transformation du monde est plus grande qu'elle ne l'a été depuis dix mille ans. Einstein, puis Oppenheimer ont dit: il y a plus de chercheurs scientifiques vivants qu'il n'y eut de chercheurs dans le monde, même en les additionnant tous.

À quoi tient cette transformation? L'humanité a décidé que l'objet de la pensée était la découverte des lois du monde et non plus la réponse à: «que fait l'homme sur la terre?». La recherche de la loi du monde s'est substituée, dans une certaine mesure, aux problèmes religieux.

D'autre part, la transformation du monde tient évidemment à l'action de la machine.

On a parlé pendant vingt ans du matérialisme apporté par la machine. Or, ni les civilisations qui se réclament du marxisme, ni les civilisations qui se réclament de l'antimarxisme, n'ont — sauf dans les mots — été matérialistes.

La Russie a dit: «L'essentiel c'est de libérer le prolétariat». L'Amérique a toujours proclamé des valeurs religieuses ou idéalistes.

Prenons garde que la civilisation machiniste apporte une multiplication du rêve que l'humanité n'a jamais connue : il y a les machines à transporter, il y a aussi les machines à faire rêver. Les usines de rêve n'ont jamais existé avant nous. C'est nous qui sommes en face de la radio, de la télévision, du cinéma. Il y a cent ans, trois mille Parisiens allaient au spectacle chaque soir. Aujourd'hui, la région parisienne possède plusieurs millions de postes de télévision. Il ne s'agit donc pas d'opposer un domaine de l'esprit à un domaine de la machine qui ne connaîtrait pas l'esprit. La machine est le plus puissant diffuseur d'imaginaire que le monde ait connu. L'objet principal de la culture est de savoir ce que l'esprit peut opposer à la multiplication d'imaginaire apportée par la machine.

Le cinéma n'est pas né pour servir l'humanité, il est né pour gagner de l'argent. Il se fonde donc sur les éléments les plus suspects de l'émotion, à l'exception du comique. Il convient donc d'opposer au puissant effort des usines du rêve producteur d'argent celui des usines du rêve producteur d'esprit. C'est-à-dire d'opposer aux images du sexe et de la mort les images immortelles. Pourquoi immortelles? Nous n'en savons rien ; mais nous savons très bien que lorsque notre âme retrouve ces grands souvenirs que nous n'y avons pas mis, elle retrouve en

elle-même des forces aussi puissantes que ses éléments organiques. Et n'oublions pas que le génie africain est lui-même en partie organique...

La culture c'est cette lutte, ce n'est pas l'utilisation des loisirs.

Ce que j'appelais tout à l'heure la déploration à propos des chants des pagayeurs, fait partie du patrimoine de l'humanité. Mais ce n'est pas le désespoir qui en fait partie, c'est le génie du désespoir. Et même la civilisation la plus épouvantable, lorsqu'elle est morte, n'a plus de témoignage de ce qui fut sa part d'épouvante. La civilisation la plus atroce que le monde ait connue — la civilisation assyrienne — ne laisse dans notre mémoire que le souvenir admirable de la *Lionne blessée* et s'il devait rester un jour quelque chose des camps de concentration, il ne resterait pas les images de bourreaux, il resterait les images des martyrs.

Messieurs, ce que nous appelons la culture, c'est cette force mystérieuse de choses beaucoup plus anciennes et beaucoup plus profondes que nous et qui sont notre plus haut secours dans le monde moderne, contre la puissance des usines de rêve. C'est pour cela que chaque pays d'Afrique a besoin de son propre patrimoine, du patrimoine de l'Afrique, et de créer son propre patrimoine mondial.

On a dit: essayons de retrouver l'âme africaine qui conçut les masques; à travers elle, nous atteindrons le peuple africain. Mesdames et Messieurs, je n'en crois rien. Ce qui a fait jadis les masques, comme ce qui a fait jadis les cathédrales, est à jamais perdu. Mais ce pays est héritier de ses masques et peut dire: j'ai avec eux un rapport que n'a personne d'autre. Et lorsque je les regarde et leur demande leur leçon du passé, je sais qu'ils me parlent et que c'est à moi qu'ils parlent.

Prenez entre vos mains tout ce qui fut l'Afrique. Mais prenez-le en sachant que vous êtes dans la métamorphose. Lorsque les Égyptiens, que je viens de voir, se croient descendants des pharaons, ça n'a aucune importance; ce qui est important, c'est qu'ils se réfèrent aux pharaons et qu'ils disent : comment être dignes d'eux?

Nous, Français, nous avons passé tant de siècles à nous croire héritiers des Romains. Qu'est-ce que c'était Rome en France? C'étaient les gens qui nous avaient tués. Mais la France est devenue la plus grande puissance romaine...

Puissiez-vous ne pas vous tromper sur les esprits anciens. Ils sont vraiment les esprits de l'Afrique. Ils ont beaucoup changé; pourtant ils seront là pour vous quand vous les interrogerez. Mais vous ne retrouverez pas la communion en étudiant les cérémonies de la brousse. Il s'agit certainement pour l'Afrique de revendiquer son passé; mais il s'agit davantage d'être assez libre pour concevoir un passé du monde qui lui appartient. Les hommes se croient moins forts et moins libres qu'ils ne le sont. Il n'est pas nécessaire que vous *sachiez* comment vous ferez votre musée imaginaire. Est-ce que vous saviez comment vous feriez votre danse? Est-ce que vous saviez ce que serait le jazz? Est-ce que vous saviez qu'un jour, ces malheureux fétiches qu'on vendait comme des fagots, couvriraient le monde de leur gloire et seraient achetés par nos plus grands artistes? Le mystère de la métamorphose est ici capital.

L'Afrique est assez forte pour créer son propre domaine culturel, celui du présent et du passé, à la seule condition qu'elle ose le tenter. Il ne s'agit pas d'autre chose.

Mon pays a été deux ou trois fois assez grand: c'était quand il essayait d'enseigner la liberté. Mesdames et Messieurs, permettez-moi de terminer en reprenant son vieux message dans le domaine de l'esprit: puisse l'Afrique conquérir sa liberté.

10) Discours prononcé à Chartres le 10 mai 1975 pour les femmes rescapées de la déportation, réunies pour célébrer le trentième anniversaire de la libération des camps (10 de maio, 1975) – p.369-373.

Il y eut le grand froid qui mord les prisonnières comme les chiens policiers, la Baltique plombée au loin, et peut-être le fond de la misère humaine. Sur l'immensité de la neige, il y eut toutes ces taches rayées qui attendaient. Et maintenant il ne reste que vous, poignée de la poussière battue par les vents de la mort. Je voudrais que ceux qui sont ici, ceux qui seront avec nous ce soir; imaginent autour de vous les résistantes pendues, exécutées à la hache, tuées simplement par la vie des camps d'extermination. La vie ! Ravensbrück, huit mille mortes politiques. Tous ces yeux fermés jusqu'au fond de la grande nuit funèbre Jamais tant de femmes n'avaient combattu en France. Et jamais dans de telles conditions.

Je rouvrirai à peine le livre des supplices. Encore faut-il ne pas laisser ramener, ni limiter à l'horreur ordinaire, aux travaux forcés, la plus terrible entreprise d'avilissement qu'ait connue l'humanité. "Traite-les comme de la boue, disait la théorie, parce qu'ils deviendront de la boue." D'où la dérision à face de bête qui dépassait les gardiens, semblait au-delà des humains. "Savez-vous jouer du piano? " dans le formulaire que remplissaient les détenues pour choisir entre le service du crématoire et les terrassements. Les médecins qui demandaient: "Y a-t-il des tuberculeux dans votre famille?"

aux torturées qui crachaient le sang. Le certificat médical d'aptitude à recevoir des coups La rue du camp nommée "chemin de la Liberté". La lecture des châtiments qu'encourraient celles qui plaisanteraient dans les rangs quand sur le visage des détenues au garde-à-vous les larmes coulaient en silence. Les évadées reprises qui portaient la pancarte."Me voici de retour" La construction des seconds crématoires. Pour transformer les femmes en bêtes, l'inextricable chaîne de la démence et de l'horreur, que symbolisait la punition "Huit jours d'emprisonnement dans la cellule des folles."

Et le réveil, qui rapportait l'esclave, inexorablement.

80 % de mortes.

Ce que furent les camps d'extermination, on le sut à partir de 1943. Et toutes les résistantes, et la foule d'ombres qui, simplement, nous ont donné asile, ont su au moins qu'elles risquaient plus que le bagne J'ai dit que jamais tant de femmes n'avaient combattu en France; et jamais nulle part, depuis les persécutions romaines, tant de femmes n'ont osé risquer la torture. Faire de la Résistance féminine un vaste service d'aide, depuis l'agent de liaison jusqu'à l'infirmière, c'est se tromper d'une guerre. Les résistantes furent les joueuses d'un terrible jeu. Combattantes, non parce qu'elles maniaient des armes (elles l'ont fait parfois): mais parce qu'elles étaient des volontaires d'une atroce agonie. Ce n'est pas le bruit qui fait la guerre, c'est la mort.

La victoire a mis fin à deux guerres différentes. L'une est aussi vieille que l'homme, l'autre n'avait jamais existé. Car si les armées se sont toujours affrontées, la participation active des femmes a été rare, et surtout il n'existait pas d'autre adversaire que l'armée ennemie. La Résistance féminine date de notre temps, la Gestapo aussi. La police militaire n'est pas nouvelle, mais cette guerre n'a précisément pas été menée par une police militaire. Sés prisonnières ne furent donc pas destinées à des camps militaires. Le mélange de fanatisme et d'abjection de la police politique, n'apportait pas l'hostilité des combattants, mais la haine

totale pour laquelle l'adversaire est d'abord ignoble; et qui impliquait à la fois la torture et le monde concentrationnaire. Pour tous ceux qui touchaient la Gestapo, ces "putains françaises" avaient assassiné des soldats allemands. Les camps de soldats étaient des ennemis: les camps d'extermination n'en sont point les héritiers. Les techniques d'avilissement, celles que l'on ne pouvait dépasser qu'en enfermant les mourantes avec les folles, furent d'ailleurs toujours inintelligibles pour la plupart des déportés, puisqu'elles n'avaient plus d'objet, les interrogatoires terminés.

Au camp, me disait Edmond Michelet, les types me demandaient tous pourquoi les nazis gâchaient leur main-d'œuvre. Il ne s'agissait pas de main-d'œuvre, mais du Mal absolu, d'une part de l'homme que l'homme entervoit, et qui lui fait peur. Il était indispensable que les femmes ne fussent pas épargnées. Le camp parfait eût été le camp d'extermination des enfants. Faute de mise au point, on les tuait avec leurs parents. Il y a quelque chose d'énigmatique et de terrifiant dans la volonté de déshumaniser l'humain, comme dans les pieuvres, comme dans les monstres. L'idéal des bourreaux était que les victimes se pendent par horreur d'elles-mêmes. On comprend pourquoi les détenues demandaient aux religieuses, prisonnières comme elles, de leur parler de la Passion. Dante, banalités! Là, pour la première fois, l'homme a donné des leçons à l'enfer.

Il fallait choisir la chiourme: n'est pas abjectement sadique qui veut! Le hasard n'eût fourni qu'une brutalité plus simple. Je doute que le nazisme ait créé ces camps pour inspirer la terreur; car il les tint longtemps secrets. L'appareil concentrationnaire fut-il stupéfiant envers des fêtes de Nuremberg? Mais la Gestapo est indissociable, et nous ne pourrions comprendre l'assemblée d'aujourd'hui sans comprendre qu'en marge du fracas des chars la guerre du silence fut celle des femmes contre la Gestapo. Leur armée est la Croix-Rouge. Dans la Résistance, elles semblaient renoncer à une protection immémoriale. Elles entraient dans la guerre par la porte du supplice.

Et dans ce camps le dernier affrontement fut, peut-être, le plus mystérieux. Ces nazis résolus à vous exterminer ne vous ont pas assassinées; sans doute était-il trop tard. Mais pour survivre, il fallait le vouloir chaque jour de toutes ses forces. Et vous avez découvert que la volonté de vivre était obscurément sacrée. Désarmées, hors de l'humanité, vous ne pouviez témoigner qu'en continuant à vivre. Et vous avez vécu.

Le général de Gaulle attendait, à la gare de l'Est, le premier convoi de fantômes.

Mais il serait faux de limiter les déportées aux agents de réseaux, à la Résistance organisée. Combien de vos compagnes étaient des femmes qui, nous assistant à l'occasion ou nous donnant asile, risquaient autant que nous et le savaient! Vous ne séparez pas celles qu'une même souffrance rassembla. Vous représentez toutes celles qui n'ont fait partie d'aucune organisation et dont vous avez si souvent éprouvé la fraternité. Les aviateurs tombés se réfugiaient dans la première ferme venue. Le camarade anglais blessé avec moi fut transporté de village en village avant de retrouver les nôtres. Pas de toute la France? Non. De celle qui a suffi.

Le fermier fut souvent une fermière. C'est pourquoi votre valeur de symbole est si grande. D'un côté les barbelés électrifiés, les chiens, la Gestapo, la volonté d'avilir jusqu'à la mort, l'épaisse fumée du crématoire qui se perd dans les nuages bas. De l'autre, toutes celles qui montrèrent au passage qu'elles auraient pu être des vôtres, et que nous ne retrouverons jamais. Celles qui vous entourent dans la nuit funèbre et dont vous êtes les témoins aussi.

Le poste émetteur du réseau voisin du nôtre était installé chez une dactylo, tante de l'un de nos compagnons. Comme elle tapait à la machine chez elle, il avait pensé que ce bruit était bien utile. Il lui avait demandé si elle accepterait qu'il apporte son poste. Elle avait répondu en lui haussant une épaule: "Évidemment..."

Elle n'appartenait à aucun réseau. Elle aimait son neveu comme un neveu, pas davantage. Elle disait, sans plus: "Les nazis, j'en veux pas." Elle connaissait le risque, c'était à la fin de 1943.

Le neveu a été fusillé, la tante est revenue de Ravensbrück. Elle pesait trente-quatre kilos. Je serais étonné qu'elle jamais cru avoir accompli une action héroïque. Elle se méfiait du mot. À Ravensbrück, elle a dû penser: moi, je n'ai jamais eu beaucoup de chance...

Nous sommes dans le domaine le plus simple de la Résistance, peut-être le plus profond. Nous savons aujourd'hui que chez beaucoup d'entre nous, femmes ou hommes, la patrie repose comme eau dormante. Fasse le destin que cette femme soit ici, ou qu'elle prenne ce soir la télévision – stupéfaite d'entendre parler d'elle aux Rois de Chartres, qui ont vu Saint Louis. Portail royal, en qui depuis huit cent ans bat l'âme de notre pays, je viens de t'apporter le plus humble témoignage de la France. J'en répéterai un autre, que notre compagne des ténèbres aurait préféré au sien.

En rangs, les prisonnières écoutaient un discours de menaces. Le chef du camp se tut enfin, et l'interprète alsacienne traduisit tout par une seule phrase: "Il a dit que nous ne sortirons d'ici que lorsque nous serons mortes". Une joie stupéfiante surgit. Pendant qu'elles disaient ces mots-là, un message à bouches fermées filtrait dans les rangs: les Alliés arrivent.

Alors, dans tous les bagnes depuis la Forêt-Noire jusqu'à la Baltique, l'immense cortège des ombres qui survivaient encore se leve sur ses jambes flageolantes. Et le peuple de celles dont la technique concentrationnaire avait tenté de faire des esclaves parce qu'elles avaient été parfois des exemples, le peuple dérisoire des tondues et des rayées, notre peuple! Pas encore délivré, encore en face de la mort, ressenti que même s'il ne devait jamais revoir la France, il mourait avec une âme de vainqueur.

Croyantes ou non, vous connaissez le verset lugubrement illustre, prononcé pour tous puisque la douleur est partout: Stabat mater dolorosa...Et la Mère des Douleurs se tenait debout...Dans la crypte, sous l'hosanna des orgues et des siècles, la France aux yeux fermés vous attend en silence. Que celle d'entre vous dont on se souviendra le moins, la plus démunie, celle dont j'ai parlé si elle est encore vivante, s'approche pour entendre chuchoter la haute figure noire:

Écoute bruire dans l'ombre autour de moi l'immense essaim des mortes. Je ne l'ai pas abandonné. Saint François disait à la mendicante d'Assise: "Sur ton pauvre visage, que ne puis-je embrasser toute la pauvreté du monde..."

Sur le tien, moi, la France, j'embrasse toutes tes soeurs d'extermination. J'ai connu bien des prisonniers, à commencer par moi. Celles dont la liberté cessait avec le jour, parce que le camp revenait la nuit. Celles qui disaient: " Ne laissez pas entrer les chiens parce que les chiens mordent".

J'ai connu aussi, comme toi, les femmes qui disaient qu'elles n'avaient jamais pense à nous. À qui personne n'avait jamais parlé de rien. Maintenant, pour les siècles, on sait. Avec quoi ferait-on la noblesse d'un peuple, sinon avec celles qui la lui ont donnée?

Symbole mystérieux, les huit mille personnages de la cathédrale voient sur ta face accablée, les huit mille prisonnières qui ne sont pas revenues. Dans cette cathédrale où furent sacrés tant de rois oubliés, qu'elles reçoivent avec toi le sacre du courage. À la descendance de l'humanité sourde, peut-être à la petite fille même de celle qui t'a livrée, la secourable voix où disparaît la honte, soufflera les mots qu'ont trouvés nos pauvres gens pour Du Guesclin, le seul connétable reste dans leur coeur. Vivante naguère changée en plaie, crâne rase de la misère française. "Il n'est si pauvre fileuse en France qui ne filerait pour payer ta rançon."

Discursos no Brasil - *Discours au Brésil* (1998)

11) Discurso proferido em Brasília: em resposta à saudação do Presidente Juscelino Kubitschek (25 de agosto, 1959) p.33-41

Permita-me agradecer-lhe inicialmente as palavras que V.Exa. acaba de dedicar ao meu país, ao general de Gaulle e a mim mesmo. Se os laços que unem o Brasil à França precisavam de provas, não poderiam encontrar outras mais reveladoras do que a calorosa acolhida que venho recebendo desde ontem, e do que a presença do Presidente da República a esta cerimônia.

A França também acredita que as relações entre o Brasil e a Europa, impostas pela própria natureza da civilização que está surgindo aos nossos olhos, vão ultrapassar de longe o que, em diversos setores, era antes chamado de troca; acredita que o estabelecimento de um plano mundial de exploração das riquezas naturais em proveito das nações que as possuem, e tão-somente delas, deve tornar-se um dos propósitos maiores do século; e que, à luta épica contra a terra, o homem deve dar, enfim, formas dignas de si mesmo. É essa última exigência, Senhor Presidente, que nossa presença aqui quer simbolizar, da mesma forma que esta cidade por si mesma já a simboliza.

Ao longo de seu desenvolvimento, as grandes nações sempre encontraram seu símbolo, e sem dúvida Brasília é um símbolo de tal sorte. Quase todas as grandes cidades desenvolveram-se por si mesmas em torno de um lugar privilegiado. Que a história contemple, hoje, conosco, os primeiros surgimentos de uma cidade nascida apenas da vontade humana! Se renascer a velha paixão das inscrições nos monumentos, há de se gravar nos que aqui vão surgir: "Audácia, energia, confiança". Essa não é talvez a divisa oficial deste povo, mas é talvez a que lhe dará posteridade.

Os senhores sabem, como sabem todos os artistas mas como sabem bem menos os governos, que as formas de arte destinadas a permanecer na memória dos homens são formas *inventadas*. Nesta cidade surgida da vontade de um homem e da esperança de uma nação, como as metrópoles antigas surgiram da vontade imperial de Roma ou dos herdeiros de Alexandre, a construção do Palácio da Alvorada e a catedral que está sendo projetada trazem algumas das formas mais ousadas da arquitetura. E, diante do esboço da Brasília do futuro, sabemos que a cidade inteira será a cidade mais audaciosa que o Ocidente já concebeu. Em nome de tantos monumentos ilustres que povoam a nossa memória, recebam nosso agradecimento por terem confiado em seus arquitetos para criar a cidade, e em seu povo para amá-la!

Essa audácia, sabemos o quanto alguns a temem, mesmo entre seus amigos, Senhor Presidente. Mas se eles não estão enganados quanto à deslumbrante originalidade de tais projetos, talvez se enganem quanto ao que constitui seu valor histórico decisivo. É chegada a

hora de compreender que o que começa a elevar-se diante de nós é a primeira das capitais da nova civilização.

A arquitetura moderna era, até aqui, uma arquitetura de edifícios. Criou *prédios*, ainda que sejam um conjunto de torres erigidas na proa de Nova York. Que ela devesse um dia ultrapassar esse individualismo épico – pois a cidade não é apenas uma aglomeração de prédios – nenhum historiador duvidava disso. Mas quase todos acreditavam que a maior arquitetura, a que cria cidades e não edifícios, nasceria na União Soviética, e, no entanto, é aqui que ela está surgindo.

Pois aqui vão surgir as primeiras grandes perspectivas da arquitetura moderna, que nosso século ainda não conhecia. O que significa que essa “arquitetura de pé” vai sofrer uma metamorfose fundamental, anunciada confusamente pela da Europa, da África Norte, por esta aqui. É a reconquista do arranjo-céu pelo sol; é antes de tudo a ressurreição do lirismo arquitetural nascido com o mundo helênico, e que se tornara o sonho de César em Alexandria. E diante da decisão que permite ao gênio brasileiro continuar a um tempo as perspectivas da Grécia, da Roma pontifical, de Versailles e da Paris napoleônica, cremos que a palavra latinidade – de significação tão complexa – possui talvez, ao menos, um sentido preciso: o de fraternidade.

Vamos um pouco mais além. “Para que Brasília se torne uma verdadeira capital”, escreve Lúcio Costa, “seu planejador deve estar imbuído de uma dignidade, de uma nobreza de intenção donde resulte o sentido da ordem, da utilidade e da proporção, o único capaz de dar ao projeto a qualidade monumental desejada”.

Mas que cidade moderna preocupou-se, até então, com essa dignidade, com essa nobreza de intenção? O que aí entra em jogo é imenso: trata-se, ao colocar-se a arquitetura a serviço da nação, de devolver-lhe uma parte da alma que havia perdido. Era sua aspiração? Talvez. A honra do Brasil é a de não se contentar com tal aspiração. A arquitetura havia considerado como obras capitais os templos e as catedrais; depois, os palácios, quando a época das Grandes Monarquias deu aos palácios reais um sentido que não era apenas o luxo. O limite da arquitetura moderna é estar a serviço do poder econômico ou do indivíduo; o único conjunto arquitetônico admirável dos Estados Unidos, o Centro Rockefeller, não foi elevado à glória do poder do petróleo, mas à glória da solidariedade humana, da ciência e do espírito. Aqui se concebe a cidade como um imenso conjunto, e exige-se que já em sua origem os edifícios tenham um sentido. Eis por que Lúcio Costa termina assim: “A cidade não será apenas a sede do governo e da administração, mas também um dos maiores centros culturais do país”. Esta Brasília, em seu planalto gigante, é um pouco a Acrópole em seu rochedo... Salve, capital intrépida, que lembra ao mundo que os monumentos estão a serviço do espírito!

É do espírito que ela evoca que esta cidade nasceu sob muitos aspectos, pois a nobreza a que se referem seus fundadores mergulha em um tempo de raízes profundas. Mas também evoca sua metamorfose. Até nossos dias, o cortejo dos grandes fantasmas do passado formava uma linhagem. O Ocidente era o herdeiro da Bíblia e dos Antigos. A descoberta das civilizações soterradas e a dos meios de difusão da pintura e da música fazem de nós os primeiros herdeiros de toda a terra. Uma nova civilização elabora-se, e a cultura que ela evoca é hoje o ponto de convergência de todas as forças do espírito. E o objeto capital dessa cultura é uma noção de homem sem a qual a nova civilização não poderia viver: não há civilização sem alma.

Cada uma das grandes religiões havia introduzido uma noção fundamental de homem, e nosso tempo esforça-se arduamente para dar forma ao fantasma que o século das máquinas colocou em seu lugar. E ainda mais arduamente, uma vez que com os campos de extermínio, com a ameaça atômica, a sombra de Satã reapareceu no mundo, ao mesmo tempo que reaparecia no homem; a psicanálise redescobre os demônios para reintegrá-los nele. Mas em um mundo sem explicação, onde o Mal se torna um enigma fundamental, o menor

sacrifício, a menor obra de arte, o menor ato de piedade ou de heropismo propõem um enigma tão fascinante quanto o do suplício da criança inocente que obsedava Dostoievski, quanto o de todos os pobres olhos humanos que descobriram uma câmara de gás antes de se fecharem para sempre: a existência do amor, da arte ou do heroísmo não é menos misteriosa que a do mal. A aptidão do homem em concebê-los e em mantê-los de forma invencível talvez seja uma de suas características, assim como a aptidão para a inteligência; e o objetivo de nossa civilização, na ordem do espírito, torna-se, depois das técnicas que reintegram os demônios no homem, o de buscar as que nele reintegrariam os deuses.

Mas a reconquista da grandeza esquecida assume a forma que lhe dão aqueles que a asseguram. Pois cada nação o faz à sua maneira – e tende a agrupar-se, não com todas as outras, porém com algumas mais próximas, em amplos domínios culturais. A nova civilização conhecerá provavelmente no Ocidente, além de sua forma russa, duas grandes formas que corresponderão *grosso modo* ao domínio católico e protestante. De cada uma dessas formas, do novo tipo de homem que suscitarão, posso dizer, tanto aqui como em Atenas: pertencerão a todos aqueles que tiverem optado por criá-las juntos. O espírito não conhece nações menores, conhece apenas nações fraternas – e vencedores sem vencidos.

A cultura tem aí um papel insubstituível. Através do conhecimento, e ainda por outros caminhos mais secretos. Cultura não significa apenas conhecer Shakespeare, Victor Hugo, Rembrandt ou Bach: é antes de tudo amá-los. Não há verdadeira cultura sem comunhão. Talvez a sua competência mais profunda e mais misteriosa seja a *presença* na vida daquilo que deveria pertencer à morte. A cultura do novo mundo latino – que não é o grande e velho mundo mediterrâneo, que não é unicamente a América Latina – será, como todas as verdadeiras culturas, uma cultura conquistada. O que ela deve conquistar para criar um tipo de homem exemplar e dar forma a seu novo passado é a presença, em si mesma, de todas as formas de arte, de amor, de grandeza e de pensamento que, no decurso dos milênios, permitiram sucessivamente ao homem ser cada vez *menos escravo*: o terreno que une no fundo de nossa memória, sob a imensidão indiferente das nebulosas, as silhuetas invencíveis, e outrora inimigas, dos pescadores de Tiberíades e dos pastores da Arcádia...O império mais sangrento do mundo, o império assírio, deixa em nossa memória a majestade de sua *Leoa ferida*: se existe uma arte dos campos de extermínio, ela não representará os carrascos, representará os mártires. “Levanta-te, Lázaro!” Não sabemos ressuscitar o corpo, mas começamos a aprender a ressuscitar os sonhos, e o que propõe hoje a França a este país é que, para todos nós, seja a cultura da ressurreição da nobreza do mundo.

É bom saber que estamos unidos por um futuro fraterno ainda mais do que por um passado comum. Os senhores tiveram razão de não perder a esperança em nós, mesmo nas horas mais sombrias. Hoje, o general de Gaulle, que recebeu como herança de todas as feridas do meu país, reencontra, apesar dessas feridas, a linguagem secular da França para lembrar ao mundo que “é o homem que importa salvar”. Pois a cultura possui duas fronteiras intransponíveis: a servidão e a fome. Possamos nós contribuir para apagá-las, possamos nós criar uma civilização que se assemelhe à nossa esperança, e que seja a primeira a colocar as grandes obras da humanidade a serviço de todos os homens que as evocam.

O Senhor Presidente da República pronunciou aqui palavras que muitos de nós conhecem: “Do alto deste planalto central, deste deserto que será em breve o cérebro de onde partirão as mais altas decisões nacionais, lanço, mais uma vez, um olhar sobre o futuro de meu país e entrevejo esta aurora com uma fé inabalável e uma confiança sem limites na grandeza de seu destino”. Ao contemplar, por minha vez, este lugar que já não é deserto, evoco aqui as bandeiras que o general de Gaulle entregou, no dia 14 de julho, aos chefes dos estados da Comunidade franco-africana, e o solene cortejo de sombras dos mortos ilustres da França, amados neste país porque seus nomes pertencem à generosidade do mundo. E, em sua grande

noite fúnebre, um murmúrio de glória acompanha o barulho das forjas que saúdam a audácia do Brasil, sua confiança e seu destino, enquanto se ergue a capital da esperança.

12) Discurso proferido na Universidade de São Paulo (26 de agosto, 1959) p.43-49

No discurso que tive a honra de responder ao Presidente da República, disse que somos todos, sob vários aspectos, pioneiros de uma nova civilização, como os construtores de Brasília são os pioneiros de um novo Brasil – e talvez de um novo mundo latino. Alguns membros da Universidade vieram pedir-me que retomasse aqui alguns temas que expus então de forma por demasiado elíptica, como era inevitável em tal discurso. Agradeço-lhes por isso.

A geração que precedeu a nossa julgava que a nova civilização, à qual fiz alusão, nascera com o século XIX, pela conjunção do maquinismo, do romantismo e da democracia. Depois, parece que a ciência tomou posse do mundo, em lugar de uma poesia, de uma pintura, de uma música criadas na solidão de cenáculos nobremente miseráveis; ciência que aspirava a relegar ao passado as religiões e a substituir uma concepção religiosa milenar por uma concepção de destino e da natureza do homem.

As últimas guerras fizeram-nos tomar consciência da mutação brutal que essa evolução está sofrendo. As aplicações da ciência são cada dia mais poderosas. Mas o século XX descobre os limites da razão e do progresso, valores soberanos no séc. XIX: Vítor Hugo julgava que a humanidade nunca tornaria a ver os campos de extermínio. E a arte dos cenáculos dolorosos está conquistando a terra. O itinerário de miséria que a caminhada sofrida de Van Gogh traçou como um fio de sangue no mapa da Holanda e da França é pontilhada de lugares de veneração. Os pequenos cafés de Paris onde se sentou Gauguin, ou Cézanne com Manet, vemo-los como a esplanada onde Tiziano encontrou Michelangelo. Wagner tem seu templo. Nossas revistas fotografam a janela onde se debruçou Baudelaire; e, da Índia ao Japão, Picasso é mais conhecido do que Rafael.

Que as cidades artísticas rivalizem com as peregrinações; que, pela primeira vez, em alguns grandes países, o número de entrada nos museus tenha ultrapassado o número de entradas nos estádios, tudo isso pode-nos alegrar, embora nos obrigue a refletir. Não é certamente porque a pintura é agradável de se ver que uma multidão de japoneses vem apreciar dez séculos de arte francesa ou os quadros de Braque; não é porque a música permite dançar ou sonhar que milhões de ocidentais descobrem sua própria música e seus gênios esquecidos; não é porque a poesia é um poderoso domínio da expressão dos sentimentos que a pequena coletânea das Flores do mal obseda todos os poetas do mundo; não é porque o romance é uma distração entre outras que milhões de adolescentes descobrem em Stendhal e em Tolstói a linguagem do amor, como os adolescentes de Atenas encontravam em Homero a linguagem dos heróis. Se os brasileiros admiram sua admirável arquitetura moderna, não é porque ela é “bonita”, como diziam os burgueses de 1880. Está claro que a arte mudou de papel; que aquilo a que chamamos cultura – de que a arte é um fator tão poderoso – se está tornando um dos campos em que o homem procura sua razão de ser, e o campo privilegiado onde procura a prova de sua dignidade.

O mundo mudou mais em cinquenta anos do que mudara em três milênios. Mas a relação do homem com o mundo também mudou muito. Nossa era é a primeira que coloca a civilização como um *problema* – que se pergunta o que é a civilização, o que é o homem.

Desde o Oriente antigo, para o qual todo pensamento fundamental era religioso, toda concepção do mundo implica uma concepção do homem; desde a Grécia, uma concepção do cosmos também. A ciência do século XIX acreditou que implicaria outra. Mas, pela primeira vez, a humanidade descobre que a chave do cosmos não é a mesma do homem. A Bíblia e Platão supunham valores da vida, a teoria do campo unificado não o faz mais; a filosofia da

ciência moderna propõe um universo do qual o homem seria apenas um acidente, não supõe nenhuma noção fundamental do homem. Cada uma dessas noções supunha o que chamei de uma imagem exemplar de homem. A concepção cristã do homem supõe o Santo. Todas as grandes civilizações conheceram uma tal imagem: a humanidade só é grande quando caminha ao encontro de seus sonhos. Deles, não se livra jamais; ou as nações os encontram – ou caminham em direção aos sonhos dos outros, e é bom saber que existem colonizações do espírito – ou caminham em direção a um pesadelo que nenhuma época conheceu melhor do que a nossa: o homem não é necessariamente vencido pelos poderes das profundezas, mas seria um erro ignorá-los: de tanto se rir do romance de cavalaria, corre-se o risco de se tornar leitor de romance policial.

O homem se julga dono de seus sonhos; na realidade o é muito menos do que pensa; não é dono do sonhar. Na civilização que começa conosco, meios técnicos de um poder sem precedentes estão a serviço da parte infantil da humanidade. Se Platão ressuscitado descobrisse os sonhos mais comuns de nosso tempo por meio de nossos jornais, de nossa televisão e de nosso cinema, julgaria estar diante de uma Escola Maternal.

Mas se tais meios técnicos estão a serviço da parte pueril do homem, estão também a serviço de sua parte mais elevada. Como o barco da lenda, trazem ora a epidemia, ora o médico; ora o demônio, ora o anjo. Quando a televisão francesa apresentou no mês passado uma tragédia de Racine, *Britannicus*, constatou-se que Racine havia tido, em um só dia, mais espectadores do que jamais tivera desde que *Britannicus* fora representado pela primeira vez; e no entanto, é ele um de nossos poetas mais célebres.

Aqui aparece em plena luz o que da nova civilização está em jogo, a importância dos trabalhos aos quais os brasileiros dedicaram a sua vida. É preciso saber se a humanidade terá sonhos dignos dela. Eis por que disse que a França via na cultura a ressurreição da nobreza do mundo. O mais humilde dos homens, se alguma vez sentiu despertar o que nele desperta Shakespeare ou Vítor Hugo, não esquecerá facilmente o que estes lhe revelaram de si próprio. Como não esquecerei o pungente silêncio que invadiu o hospital em 1940, quando, depois que um ferido quase analfabeto perguntou e Vítor Hugo havia escrito poemas de amor, a voz de um de nós interrompeu de súbito o grande mormúrio da dor:

Quando dormimos, ambos, na atitude
Que aos mortos pensativos dá a forma do túmulo...

Fora uma outra guerra que me fizera escrever cinco anos antes que uma das mais elevadas funções da arte seria talvez a de despertar nos homens a consciência da grandeza que ignoram em si mesmos.

Os feridos de nossas próximas guerras não ouvirão mais com surpresa a magia desse canto imortal, pois muitos deles já o conhecerão de cor. Ao professor que lia da melhor forma possível diante de sua turma, o rádio, a televisão farão suceder a voz dos maiores atores. O que só era oferecido a uma classe social será oferecido, senão a todos, pelo menos à maioria daqueles que o solicitaram. Digo: oferecido, pois a nobreza do homem é o objeto de um combate, combate esse que é o nosso.

Nunca, no entanto, possuímos melhores armas. O tempo do privilégio está prestes a acabar, e a posse das obras de arte está deixando de ser hereditária. Dos Estados Unidos ao Japão, as galerias estão-se tornando públicas, ou legadas ao Estado: o último proprietário das obras de arte é a nação. Os livros capitais estão-se tornando acessíveis a todos, e em breve o verdadeiro teatro atingirá as massas. É a nós que cabe colocar todas as grandes obras a serviço de todos aqueles que a desejam. Não para que nossa civilização aí encontre os seus modelos: cada civilização elabora sua própria grandeza. Mas para aí encontrar um domínio de referências, de

confiança no homem, uma promessa que invencivelmente renasce: não para imitar, mas para igualar o que foi grande, e tentar colocá-lo ao alcance de todos.

E, talvez, para que a primeira civilização que ressuscita todo o passado do mundo descubra a mais profunda noção do homem, ao descobrir as forças misteriosas que a humanidade há séculos vem recolhendo sem conhecer, e que permaneciam em vigília no coração das mães do antigo império egípcio, como no coração do primeiro escravo revoltado, antes de serem expressas pelo gênio de Homero e pela voz de Antígona.

13) Discurso proferido no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro (28 de agosto, 1959) p.51-60

Senhor Ministro, Senhoras e Senhores,

Respondendo aos que me precederam, vou responder também àqueles aqui presentes que me pediram que fizesse, antes de deixar o Barsil, um balanço das idéias discutidas nesse campo que é o nosso, ou seja, o da cultura, com os membros do Governo brasileiro e com algumas altas instituições deste país, que não podiam ter uma grande assistência já que se tratava de um círculo fechado.

O problema da cultura tem uma primeira característica fascinante: nossa civilização é a primeira a colocá-lo. Não somos, é bem verdade, a primeira época de cultura, mas somos a primeira época que se interroga sobre como um valor bastante enigmático do espírito, a cultura, pode tornar-se uma fonte de nobreza para todos os homens que a merecem ou que a ela recorrem. Quando a questão se coloca dessa forma, três fatores maiores aparecem a um tempo nos últimos cinco anos: por um lado, o apelo a essa mesma cultura, depois e quase ao mesmo tempo, a ressurreição das nações, e, por fim, um conjunto de noções mais complexas que abordaremos a seguir e que chamaremos grosso modo de universalidade. Quanto à ressurreição das nações, nunca seria demais insistir nisso, pois não me parece que o mundo tenha tomado nítida consciência desse fato. O séc. XIX estava certo de que as nações se estavam enfraquecendo, ou até mesmo desaparecendo, e bem poucos dos maiores espíritos do século teriam aceitado um instante apenas a idéia de que não veríamos em 1960 os Estados Unidos da Europa. Vítor Hugo havia escrito um poema ilustre sobre os Estados Unidos do Mundo e quase todos haviam visto nesse poema uma profecia. O próprio marxismo concebia a Europa internacionalizada como uma evidência. Ora, é preciso cautela. Não foi a profecia de Marx que se tornou verdadeira nesse plano, foi a profecia de Nietzsche, que o século XX seria o século das guerras nacionais. Todos os grandes acontecimentos que se sucedem há vinte anos conduzem a uma consolidação da nação, de uma ponta a outra do mundo, qualquer que seja o regime. Hitler invocava a Alemanha, Mussolini, a Itália, e de fato Mão não deixa de invocar a China, e Nhru, a Índia. E, sem dúvida, quando o georgiano Stalin morreu no quarto do Kremlin, de onde se via a neve através das janelas, olhou para a neve que outrora havia sepultado os cavaleiros teutônicos e o Grande Exército de Napoleão, e pensou: “Fui eu quem fez a Rússia”. Não existe um único país no mundo que não compreenda hoje que, em qualquer circunstância, estamos todos ligados à nação; não há nesta sala uma única pessoa que se levante para dizer que, a seus olhos, o Brasil não tem importância. A ressurreição das nações parecia implicar, na ordem da cultura, uma série de delimitações, mas constatamos que não foi bem assim. Com efeito, a humanidade compreendeu que o homem encontraria seus fundamentos nas nações, nelas se criaria e não em sonhos, mas que através das nações seria sempre o homem o objeto da criação, o homem de todas as nações e válido para todos os cultos. A primeira cultura mundial, a nossa, mostrou uma de suas características, bem estranhas, quando tomou consciência de uma nova forma de história. Para o séc. XIX, a história era grosso modo a história do progresso humano. Poderíamos ainda considerar outras características, mas não se poderia de forma alguma esquecer que desde a Grécia até,

digamos, 1900, uma história contínua havia sido concebida por todos os historiadores. Em todos os casos, a história era uma história linear que começava, grosso modo, no Oriente, conhecida através da Bíblia, na Grécia, em Roma, nos tempos chamados de Idade Média e nos tempos modernos, mas isso nós sabemos. O que é totalmente novo é que por volta de 1915 surgiu a concepção das culturas enquanto organismos fechados, a partir da qual a história que chamaremos de contínua seria substituída pela história descontínua. Explico-me. Desde a Grécia até 1900, podemos conceber sem dificuldade uma evolução inteligível, mas de fato não há nenhuma evolução do Egito até a Grécia. No dia em que o exército vitorioso de Alexandre derrubou a civilização faraônica, não houve verdadeira simbiose, houve moret do mundo faraônico. E quando chegaram os árabes, nada tiveram a apagar do eterno Egito, pois este já não existia. O mundo pré-histórico é também um mundo desconhecido. As civilizações pré-colombianas só podem entrar na cultura a partir do momento em que os espanhóis chegam à América. O mundo chinês é um mundo que se desenvolve num espaço fechado. De fato, o mistério que começa para o historiador é o seguinte: nada do que viveu e pensou realmente um egípcio nos é acessível ou conhecido. Nada do que foi a vida de um chinês daquela época tem qualquer coisa em comum com a nossa vida, salvo, bem entendido, o mundo dos instintos. Mas sabemos, ou sentimos, ou pressentimos que, entre todas essas civilizações, apenas pelo fato de que eram civilizações, houve algo enigmaticamente comum e que esse algo não é exclusivamente o instinto: é seguramente o esforço permanente do homem para escapar à sua parte animal. E s enão sabemos bem o que foi um egípcio, sabemos muito bem que aquilo que fez com que o Egito se tornasse o Egito é a mesma força estranha pela qual desejam todos aqui que o Brasil se torne o Brasil, e que essa vontade misteriosa é tão invulnerável quanto o amor eterno. O objeto da cultura torna-se então muito diferente daquilo que se julgava ser: torna-se a busca, e, se possível, a descoberta do elemento invulnerável do homem e daquilo em que o homem pode fundamentar sua grandeza.

Pouco tempo depois da morte da história antiga, entrava em jogo o terceiro fator de que falei há pouco, ou seja, o nascimento dos meios de difusão – o rádio, a televisão, o cinema -, o nascimento do pensamento ligado às técnicas de ação sobre as massas e à maneira de usá-las. Por um lado, o fato de que esses meios atingem as massas cria algo sem precedentes. Que os grandes pregadores da Idade Média tenham podido atingir multidões é provavelmente para os senhores, como para mim, causa de perplexidade e de espanto. Estive em Vézelay, no lugar sagrado onde falou São Bernardo. É certo que sua voz não podia atingir mais de três a quatro mil homens, e ainda assim é preciso atribuir-lhe uma voz extraordinariamente poderosa, posto que Jaurès, no seu mais célebre discurso, só foi ouvido por oito mil pessoas. Ora, não só as pessoas que escutavam São Bernardo compreenderam o que dizia, mesmo sem ouvi-lo, como ainda partiram para a cruzada. E, no entanto, eram muito numerosos. Hoje, sabemos, o menor discurso político atinge milhares e milhares de homens. O fato de que esse discurso atinja essa massa dá a esse mesmo discurso um caráter especial, orienta-o; e, fora de qualquer discurso político, quer se trate de um regime capitalista ou não, o fato é que a tomada de consciência das massas, enquanto massas, estimula dentro das possibilidades das criações ditas artísticas, ou seja, nos filmes, a criação de toda uma arte cujas características conhecemos perfeitamente. Mas deveríamos primeiramente recusar-lhe o nome de *arte*, pois nada tem em comum com a arte. É essencialmente uma ficção, o que chamarei de ficções de consumo, que vão do romance policial ao romance sentimental, sobre que não preciso alongar-me, pois conhecem isso tanto quanto eu. O que me interessa é: não se trata de acaso, tais romances policiais, ao anscerem, começam em um país e rapidamente dominam o mundo. O que entra em jogo é o que o cinema exprime e revela, ao exprimi-los, um certo número de sonhos permanentes e poderosos da humanidade que a psicanálise conhece muito bem e que poderia revelar, se por isso se interessasse. Nenhuma ameaça comparável a essa

jamais atingiu a humanidade: uma técnica poderosíssima é posta hoje a serviço da ressurreição de elementos, mas ao mesmo tempo que essa técnica pode desempenhar ser papel, acha-se também, o que ainda não foi suficientemente observado, a serviço de seu contrário. Na semana passada, a rádio-televisão francesa apresentou uma tragédia de Racine, Britannicus. Racine é um poeta ilustre. Ora, o número de telespectadores daquela noite foi maior do que a totalidade das pessoas que ouviram Britannicus, desde que a peça foi criada na corte de Luís XIV. Haviam dito: não se poderá divulgar obras-primas porque há nas massas a necessidade de uma arte de consumo, ou seja, uma necessidade de ausência de arte. Uma vez mais a confiança no homem teria sido omitida, pois a realidade hoje é que as técnicas de difusão colocam a serviço das massas verdadeiras obras-primas e que, em grande número, tais obras atingem as massas. E nós constatamos, então, que, assim como as primeiras técnicas fazem surgir os demônios no coração dos homens, ou mais exatamente vão ali buscá-los, é fato que a mesma técnica, quando se trata de arte verdadeira, faz resurgirem os deuses, no sentido de deuses antigos, e que é ela que revela a um número enorme, a um número sem precedentes de homens “os deuses escondidos que carregavam consigo”. A questão está portanto clara. Trata-se de saber o que essa cultura da história descontínua, que nos aponta pela primeira vez como herdeiros de toda a terra, vai poder trazer-nos. É preciso constatar que, além do rádio, do cinema, as técnicas de difusão se desenvolvem inscriivelmente em cada uma das artes; com efeito, a multiplicação das reproduções permite um conhecimento sem precedentes da pintura; com efeito, o livro, no momento em que as obras-primas se aprenam cada vez mais em edições populares, e o teatro, na medida em que é transmitido pelo rádio, alcançam uma audiência considerável, como assinaei há pouco. Trata-se, portanto, de colocar toda a grandeza da arte a serviço dos homens. E tomemos cuidado, Senhores e Senhoras, quando disse ainda há pouco que possuíamos, nós, os primeiros herdeiros de toda a terra, uma imensa herança, não queria apenas constatar que conhecemos um grande número de obras de arte. Referia-me a um mistério fundamental pelo qual, em qualquer circunstância, transtmitida pela metamorfose e chegando até nós sob a forma de um objeto de amor – pois sem comunhão com a obra não pode existir nenhuma relação – a obra de arte transforma-se sempre, não só em algo positivo, mas também em um elemnto fundamental da grandeza humana. Como o máximo da tortura, o império assírio deixa em nossa memória a lembrança da leoa ferida que é uma das mais belas imagens da compaixão. Se amanhã devesse nascer uma nova arte, não seria a expressão dos carrascos, seria a expressão dos mártires. Não há exemplos de obras transmitidas pelos séculos que não tenham sido transmitidas como uma forma de amor e uma possibilidade de comunhão. É aí, bem entendido, que se coloca nosso problema essencial: é porque toda obra de arte se torna alimento para o coração dos homens que o nosso papel de homens voltados para o espírito é fazer com que esse alimento possa ser dado a todos os homens com os meios de que somos os primeiros a dispor.

As nações unem-se agora em grandes áreas culturais e temos de perceber que não temos escolha entre uma série delas, entre uma dessas áreas e uma verdadeira liberdade. De fato, ou o Brasil aceita seguir a cultura que se elabora nos Estados Unidos ou na Rússia, e, nesse caso, como as afinidades profundas do Brasil com seus sonhos não são as afinidades dos russos ou dos americanos do Norte, o Brasil será inevitavelmente colonizado no domínio do espírito. O mesmo acontece em qualquer país hoje em dia. Cada um é herdeiro de tudo, do melhor e do pior, e deve responsabilizar-se por isso, e carregar esse nobre fardo. Compreendam-me bem: quando digo que o Brasil seria um país colonizado, digo que, se sonhasse em colocar-se a reboque da França, não o seria menos. Há um mundo livre do espírito que devemos e podemos criar juntos em nome de tudo o que já fizemos juntos. É fato que grande parte da cultura antiga lhes foi transmitida pela França, e que ela lhes permite recorrer diretamente aos textos antigos. Quero dizer que qualquer brasileiro conhecedor da cultura francesa tem um

certo contato com o mundo antigo sem ter que saber grego. Mas isso é do campo do conhecimento. No campo da criação, é bem diferente. De fato, ou os países que têm afinidades tentarão com liberdade e igualdade tornar a cultura comum entre si pela livre escolha, ou tais países hão de se arrastar tristemente atrás de outros grandes países bem sucedidos, porque a cultura se escolhe e não se impõe. A função da França aqui é o que foi sua função secular: justifica-se na medida em que ainda é possível enviar a este país homens que possam servir de técnicos da liberdade. Possa ela ensinar-lhes a liberdade e a vontade de colocar os valores mais altos e representativos dessa cultura a serviço de todos. Possamos nós assumir juntos essa elevada e nobre empresa com a esperança de conhecer um dia o espírito ao qual o homem recorre milenarmente para escapar ao seu lado animal, como se seus deuses não fossem mais que libretos efêmeros de uma música misteriosa e solene. Muito obrigado. No Brasil tudo acaba em amizade.

Discursos da Assembléia Nacional

14) Présentation du budget des affaires culturelles (17 de novembro, 1959) –p.13-17.

Monsieur le président, mesdames, messieurs, comme beaucoup de mes collègues je vous remercie de l'intérêt que vous avez porté à ce budget, et aussi de l'accueil amical que vous voulez bien me faire.

En fait, je suis d'accord avec toutes les réserves et les critiques qui ont été formulées par les rapporteurs. Il est simplement nécessaire de bien comprendre ceci: nous sommes obligés de concevoir présentement, aux affaires culturelles, une série d'opérations successives.

Il n'y avait pas jusqu'ici, d'affaires culturelles, avant tout parce qu'il n'y avait pas de budget particulier aux affaires culturelles. Le fait qu'inévitablement les crédits réservés aux opérations culturelles vinssent à la fin de l'énorme et parfois dramatique budget de ce que l'on appelait jadis l'instruction publique, impliquait que, chaque fois qu'il était nécessaire d'obtenir un crédit supplémentaire, celui-ci était refusé, non pour de mauvaises raisons, mais parce qu'il était plus nécessaire ailleurs.

L'autonomie du budget permet l'autonomie de l'action. Cette action se développe par des phases successives, avec des hommes qu'il s'agit de mettre en place. Si nous avons eu à résoudre, d'abord, la question du théâtre, ce n'est pas que nous la trouvions plus importante qu'une autre, mais elle était la plus urgente et, par là, elle nous était imposée.

Dans ces conditions, nous ne pouvions pas à la fois résoudre le problème du théâtre et celui des monuments historiques.

Si je tiens à souligner devant l'Assemblée la nécessité de cette succession, je tiens à marquer aussi que toutes les réserves qui ont été faites sont à mes yeux des réserves légitimes. J'entends que notre action s'exerce dans le sens qui a été souhaité tout d'abord, d'une façon si amicale et si coopérative, par la commission et ensuite par les rapporteurs.

On a beaucoup parlé de budget d'austérité et, bien entendu, j'en parlerai à mon tour. Il est exact que la situation des monuments historiques en France est dramatique, pour ne prendre que ce point qui a été fortement souligné. Il faudrait pour y remédier un budget considérable. Néanmoins, il conviendrait de remarquer que, même dans ce domaine qui est à l'heure

actuelle non pas subordonné, mais seulement différé, des efforts assez importants ont été faits.

Je ne saurais trop souligner, vous le savez tous, que ce budget, comme tant d'autres, est un budget de transition. En fait, malgré la politique de stabilisation budgétaire, le Gouvernement a prévu au budget d'équipement diverses opérations nouvelles, à concurrence de 38 030 000 NF, qui permettront de continuer les travaux au même rythme, soit 18 530 000 NF pour les bâtiments civils et palais nationaux, 14 300 000 NF pour la construction d'immeubles nécessaires au fonctionnement des administrations et services publics de l'État, 4 millions de NF pour les subventions de construction et d'équipement aux salles de spectacles, conservatoires, etc., 1 500 000 NF pour l'équipement des archives de six départements. Vous avez pu noter une manifestation symbolique de la volonté du Gouvernement de ne pas négliger les monuments historiques par le relèvement des crédits accordés à ce titre, soit 1 million de NF.

Il faut ajouter que si le montant des crédits n'a pas varié comme le souhaitaient les rapporteurs de ce budget, le Gouvernement a décidé d'affecter un crédit supplémentaire de 1 840 000 NF pour les opérations du château de Versailles au titre du collectif de 1959.

Mais, tout ce que je viens d'exposer est à quelques égards épisodique. Nous n'obtiendrons les résultats que nous souhaitons que lorsqu'un plan culturel aura été inscrit au plan national de modernisation et d'équipement.

Mesdames, messieurs, on ne peut comparer le développement des affaires culturelles de la France à celui de quelques autres pays parce que, pendant quinze ans, il a toujours été impossible de continuer une action culturelle d'une année sur l'autre.

Jamais la seule force dont auraient pu disposer les hauts fonctionnaires chargés de ces tâches n'a pu s'exercer de façon continue. C'est dans le plan d'équipement national, et dans ce plan seulement, que l'on peut concevoir un développement véritable et durable des affaires culturelles.

Comment peut-on parler d'une façon sérieuse de maisons de la culture en France, comment peut-on parler de décentralisation, si on n'a qu'un an pour le faire ! Ce qui a été fait avec les centres culturels était inespéré; je rends hommage à ceux qui l'ont accompli, car c'était à travers d'incroyables obstacles.

Ce que le Gouvernement tente et qui à mes yeux est capital, c'est que désormais les affaires culturelles de la France, comme toutes les affaires essentielles de la nation, puissent disposer d'une continuité dans l'action.

1960 sera l'année de l'élaboration par une commission très large d'un plan de cinq ans qui trouvera sa place dans le 4^e plan d'équipement national sous la rubrique culturelle.

Je ne donnerai qu'un exemple de son efficacité: M. Palewski nous a parlé des Antiquités de France et du musée de Saint-Germain; la transformation de ce musée, qui est, malgré les efforts de ses conservateurs successifs, l'un des plus tristes du monde trouvera normalement sa place, - comme on a transformé le musée du Trocadéro en musée de l'homme - à l'intérieur du plan, parmi les équipements relatifs aux Antiquités de France, et nous avons l'intention de l'inscrire, comme d'autres, dans le plan.

Quant à l'éclairage de ce musée de Saint-Germain, je fais remarquer qu'il est dès maintenant en cours d'installation et que des crédits ont été prévus au budget à cet effet.

Les points décisifs que je viens d'évoquer étant établis, je répondrai oralement à quelques questions qui m'ont été posées, me réservant, si vous le voulez bien, de répondre par écrit aux questions mineures et aussi, bien entendu, de répondre mardi aux questions fort importantes qui concernent le cinéma.

Prenons d'abord la question des réserves du Louvre. Vous savez qu'on parle depuis quatre-vingts ans de sortir les tableaux des réserves du Louvre. On les sortira en 1960. Comprenez bien, pourtant, que c'est extraordinairement difficile. Pour ne pas abuser de votre temps, je n'en donnerai qu'un exemple. L'un des tableaux qui se trouvent dans les réserves a, dit-on, une trentaine de mètres de côté; il est roulé; personne ne sait comment il a pu être introduit à l'endroit où il se trouve; on ne le sortira que par la fenêtre et, pour le connaître, il va falloir le faire photographier dans la cour du Louvre par hélicoptère. Voilà!

Pour la retraite des écrivains, je répondrai longuement et par écrit. La question est extrêmement sérieuse et le rapporteur qui l'a soulevée a eu bien raison de le faire. Il aurait pu ajouter quelque chose d'aussi grave: la situation des veuves des écrivains. Mais il ne faut pas oublier que si la caisse des lettres est un instrument excellent, elle ne dispose encore que de moyens limités et qu'il est extraordinairement difficile, non pas de savoir qui est écrivain, car la gloire y suffit parfois, mais de savoir qui n'en est pas un. Enfin, la Comédie-Française. Eh bien! mesdames, messieurs, nous n'allons pu ici entrer dans mille détails sur les comités. On nous a dit pendant neuf mois qu'il y aurait la grève dans tous les théâtres nationaux; il n'y a pas eu une seule grève. On nous a dit que tel ou tel artiste s'en irait. Je fais remarquer que, pendant dix ans, cette illustre maison a été une maison d'écureuils, qu'on y entrait par la porte et qu'on en sortait par la fenêtre. Jusqu'à présent, il n'y a pas eu un seul départ à la Comédie-Française, Je pense, dès lors, qu'il convient de ne rien exagérer, vous en serez d'accord avec moi.

Que souhaite le Gouvernement? Il souhaite ce qu'il vient de faire à l'Opéra. Il y avait un Opéra et on nous disait ce que vient de déclarer la Callas: Je n'irai pas chanter dans ces décors poussiéreux.

Mais les deux directeurs des deux plus grands théâtres lyriques du monde suivent la première de *Carmen*; l'Opéra, en une fois, a repris sa place dans les grands théâtres lyriques, et à ce titre la mise en scène à laquelle nous avons assisté est historique, parce qu'elle change les conditions de la mise en scène lyrique et qu'avant un an elle sera imitée dans le monde entier.

On nous a dit que cela coûtait 240 millions; cela en a coûté 85 et si le cinéma comme on en a parlé, reproduit cette mise en scène, il serait possible d'amortir fort rapidement ce que cette mise en scène a coûté.

De plus, *Carmen* est le plus grand succès lyrique de l'opéra français, et nous allons bientôt probablement fêter sa 3.000^e représentation. Mais si cette œuvre française est diffusée dans le monde entier par un moyen technique comme le cinéma, *Carmen* aura en quelques mois des spectateurs incomparablement plus nombreux qu'elle n'en a eu depuis la mort de Bizet.

Pour en revenir à la Comédie Française, qui est peut-être dans le tragique et dans le comique la première troupe du monde, je souhaite qu'elle comprenne qu'il est de son intérêt de devenir pour le monde ce qu'elle est pour nous et je souhaite lui en donner les moyens, rien d'autre.

Quant aux plaisanteries qui viennent nous faire croire ou tenter de nous faire croire que nous voulons faire avaler la tragédie aux Français, je rappelle à l'Assemblée, ce que j'ai dit dans une conférence de presse: le président des amis de Labiche est le Premier ministre Michel Debré et j'ai eu également quelques relations avec Labiche; vous aussi.

Il n'est pas vrai qu'on n'a pas le droit de rire dans la maison de Molière. Vive le rire en France! Mais pas le rire toujours, et pas le rire qui supprimerait en France une part essentielle du patrimoine français.

J'en arrive à la question des théâtres privés.

Nous sommes en train d'étudier - avec l'intention très ferme d'aboutir avant trois mois - l'aménagement de la taxe locale, sous certaines conditions de remplacement, l'étalement sur trois ans des impositions des directeurs de théâtre dont l'assiette est inégalement répartie dans le temps, l'aménagement des conditions et des modalités de détaxation.

Nombre d'entre vous ont parlé de la décentralisation. Comme ils ont raison! C'est absolument capital. Mais, à l'intérieur de nos moyens, ce qui a été fait représente déjà un effort considérable. De 100 millions de francs en 1959, nous passons à 239 millions en 1960. La dotation a été augmentée sur chacun des cinq centres: de 20 millions par an en 1959, nous sommes à 30 millions. Nous créons un centre supplémentaire pour le Nord ou le Centre-Ouest. Les crédits des équipes provinciales sont augmentés. Les crédits des festivals sont passés de 61 à 91 millions.

Les crédits pour la décentralisation lyrique, si importante elle aussi, passent de 212 à 252 millions. C'est insuffisant pour seconder les efforts des municipalités, je le sais bien, mais les nouvelles méthodes de la Réunion des théâtres lyriques vont permettre enfin aux vedettes d'aller en province sans que cela s'appelle des tournées. Dès maintenant, Mme Marie Bell est prête à faire le tour des grandes universités françaises. La Comédie-Française le fera également. J'ai cité d'abord une artiste privée, puisqu'il s'agit là d'une proposition qui nous est faite et qui ne dépend plus du Gouvernement. L'Opéra serait, lui aussi, prêt à le faire, mais les obstacles sont immenses, à cause des frais. L'Opéra-comique peut le faire aisément. Avant deux ans, dans chaque grande ville de province, l'une des troupes principales de Paris sera venue jouer. Ajoutons ce qui peut être réalisé et diffusé dans ce domaine grâce à la télévision. Enfin, la subvention aux Jeunesses musicales a été doublée. Nous étudions la réforme de l'enseignement de l'architecture; la réforme du régime des fondations, pour favoriser le mécénat, comme cela se fait en Amérique; la réforme du statut des conservateurs et l'élaboration du statut des centres dramatiques.

Nous arrivons aux maisons de la culture, ce qui me conduit à évoquer, ainsi que les rapporteurs me l'ont demandé, les grandes orientations de la culture dans le monde que nous connaissons. Mesdames, messieurs, les orientations sont au bout du compte très claires. En premier lieu, nous sommes en face d'une transformation de la civilisation mondiale, qui n'échappe à aucun de vous. Ce siècle verra l'héritage entier du monde passer dans les mains de quelques nations.

A l'heure actuelle, nous connaissons tous, bien entendu, les deux protagonistes majeurs. S'il s'agit de l'Union soviétique, le problème a un caractère politique particulier. Il va de soi que tout État communiste sera à l'intérieur d'une culture de type marxiste. S'il ne s'agit pas de l'Union soviétique, mais des États-Unis, alors un problème tout à fait différent se pose, d'abord parce que les États-Unis ne prétendent pas, comme l'Union soviétique, fonder une culture sur une philosophie, ensuite parce que les États-Unis n'ont pas la prétention d'avoir un leadership culturel. Ils ne se tiennent pas du tout pour adversaires de l'Europe dans ce domaine - ne mêlons pas trop culture et politique - Ils se tiennent surtout pour une partie de l'Europe.

Or, quels que soient leurs efforts, qui sont à maints égards admirables, il est clair qu'une partie considérable du monde ne croit pas que la culture sur laquelle se fondera sa propre civilisation soit une culture qui appartienne en propre à l'Amérique du Nord. Qu'il y ait là quelque aspect de la lutte d'un lointain héritage protestant et d'un lointain héritage catholique, c'est fort possible. Quoi qu'il en soit, j'ai parcouru l'Amérique latine qui appelait la France. Il existe en ce moment, dans le partage du monde, ou, plus exactement, dans le partage de son héritage, un monde qui sait ce qu'il veut et qui veut le marxisme, un monde qui ne sait pas très bien ce qu'il veut et qui espère, qui espère de tous côtés; la moitié de ce monde espère dans la France.

Ce n'est pas nous qui sommes allés en Amérique latine dire que nous appelions un *leadership* français. C'est l'Amérique latine qui m'a dit: Que fait la France? Le jour où Paris est tombé, nous avons mis nos édifices en deuil. Le jour où Paris s'est relevé, nous avons chanté dans les rues. Nous croyons que la France existe encore, et, puisque vous êtes là, nous qui avons entendu son silence d'une façon si poignante, dites-nous donc ce qu'elle a à nous exprimer!»

« Notre premier dessein, c'est que, tous ensemble, nous apportions la réponse de la France. Y parviendrons-nous? » Je ne vois pas pourquoi nous n'y parviendrions pas car, après tout, si le plus indifférent d'entre vous aux problèmes de culture se disait: «J'ai la certitude que dans le domaine de l'esprit, la France abdique à jamais sa grandeur passée», celui-là saurait parfaitement qu'alors la France serait morte. Nous entendons lui redonner les moyens de sa vie dans la mesure où elle le veut elle-même.

Mais il est évident que la France ne peut jouer son rôle dans le monde que si elle le joue en France même, et de là découle l'importance des maisons de la culture. Trois hypothèses dominant en France les problèmes de culture; il n'y en a pas quatre.

La première, c'est la culture totalitaire, et nous l'écartons.

La seconde, c'est la culture bourgeoise, c'est-à-dire, pratiquement, celle qui n'est accessible qu'à ceux qui sont assez riches pour la posséder.

De même que la princesse de *Tête d'or*, après avoir répondu aux rêves des hommes qui l'entourent, découvre derrière son masque d'or un visage humain, prenons garde que nous entendons retrouver le visage humain de la culture et non pas derrière le masque d'or quelques sacs d'argent.

Si nous n'acceptons ni la première ni la deuxième hypothèse, si noble ou si usé que soit le mot démocratie, alors il n'y a qu'une culture démocratique qui compte et cela veut dire quelque chose de très simple.

Cela veut dire qu'il faut que, par ces maisons de la culture qui, dans chaque département français, diffuseront ce que nous essayons de faire à Paris, n'importe quel enfant de seize ans, si pauvre soit-il puisse avoir un véritable contact avec son patrimoine national et avec la gloire de l'esprit de l'humanité.

Il n'est pas vrai que ce soit infaisable; c'est presque assez facile et bien d'autres choses sont plus difficiles.

L'enseignement peut faire qu'on admire Corneille ou Victor Hugo. Mais c'est le fait qu'on les joue qui conduit à les aimer. La culture est ce qui n'est pas présent dans la vie, ce qui devrait appartenir à la mort. C'est ce qui fait que ce garçon de seize ans, lorsqu'il regarde peut-être pour la première fois une femme qu'il aime, peut réentendre dans sa mémoire, avec une émotion qu'il ne connaissait pas, les vers de Victor Hugo:

Lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude
Que donne aux morts pensifs la forme du tombeau...

Il y a un héritage de la noblesse du monde et il y a notamment un héritage de la nôtre. Que de tels vers puissent être un jour dans toutes les mémoires françaises, c'est une façon pour nous d'être dignes de cet héritage, c'est exactement ce que nous voulons tenter.

Mesdames, messieurs, c'est ce que je tente en votre nom. Je sais que ce que je souhaite est ce que vous souhaitez tous. Je vous remercie de le souhaiter. Je vous remercie de me faire confiance pour l'accomplir, au nom des occupations qui ont rempli ma vie.

15) Présentation du budget des affaires culturelles (26 octobre 1961) – p.33-47.

Mesdames, messieurs, je tiens naturellement à remercier d'abord, non seulement MM. les rapporteurs, mais aussi la plupart des orateurs, de la nature de leurs interventions.

J'avais remarqué l'année dernière, dans une atmosphère bien différente, que beaucoup de ces interventions pouvaient non seulement aboutir à donner satisfaction aux parlementaires, mais encore attirer l'attention de mes services sur des cas semblables. Incontestablement, beaucoup de travail a été réalisé depuis un an, en raison de ce contact. Je constate que celui-ci s'accroît aujourd'hui ; je vous en suis reconnaissant, en raison de l'utilité certaine qu'en retire l'État.

Trop de questions de détail ont été posées pour qu'il me soit possible de répondre à toutes. Je les ai groupées en suivant les principaux rapports, si bien que lorsqu'une réponse s'adressera aux rapporteurs elle vaudra aussi pour tous ceux que préoccupent les mêmes problèmes.

Je commence par un point d'une assez grande importance.

Dans son rapport, M. Taittinger s'exprime ainsi:

« L'augmentation des autorisations de programme est extrêmement importante. En revanche, la majoration des crédits de paiement apparaît faible. Cette divergence entre la progression des autorisations de programme et celle des crédits de paiement est une des caractéristiques du projet de budget de 1962.

« M. le ministre des finances lui a donné pour cause l'existence d'importants reports dus à des retards dans la consommation des crédits. »

Cette remarque est fort pertinente. Mais les crédits de paiement constituent en quelque sorte la trésorerie des autorisations de programme. Il advient qu'un déséquilibre soit constaté entre celles-ci et ceux-là ; il est nécessaire, pour assurer le plein emploi des moyens financiers, de rétablir un équilibre forcément instable. C'est ce qui se produit cette année. Le léger coup de frein donné à l'expansion des crédits de paiement vise à assainir la situation.

En voici les conséquences: à la fin de 1962, le taux de majoration des crédits de fonctionnement et des autorisations de programme - qui est de 36 p. 100 pour la période de 1959 à 1962, la masse des crédits passant de 202 millions à 275 millions - aura pour contrepartie une expansion des crédits de paiement de 35 p. 100, ces crédits passant de 171 millions à 232 millions ; 36 p. 100, 35 p. 100 : la chose est évidemment importante pour tous ceux que les questions financières intéressent.

L'examen de ce rapport en commission a soulevé, lui aussi, quelques remarques. Je ne pense pas, comme le croit M. Courant, qu'existent encore des chevauchements entre le ministère de la construction et le mien. Certes, le ministère de la construction a versé entre 1949 et 1957 des sommes correspondant aux indemnités qui auraient été allouées aux propriétaires de monuments sinistrés, sommes qui s'ajoutaient aux dotations budgétaires propres au service des monuments historiques. Mais ces versements sont terminés et il a été convenu, à la demande même de M. le ministre des finances, que les crédits nécessaires à la restauration des monuments historiques seraient désormais inscrits au budget des affaires culturelles.

Quant au palais de justice de Rouen, la situation de cet édifice est assez exceptionnelle. Il appartient pour partie à l'État et pour partie au département de la Seine-Maritime. D'autre part, l'intervention du service des monuments historiques est nécessaire lorsque ses éléments classés sont en cause.

Les retards constatés dans la remise en état de ce monument proviennent des difficultés d'ordre domanial que j'ai mentionnées et des difficultés d'ordre budgétaire relatives aux monuments sinistrés.

Comme les dotations budgétaires normales ne pourraient permettre d'achever la réparation de tous les monuments sinistrés, le ministère des affaires culturelles a donc demandé que figurent, dans le plan quadriennal d'équipement culturel qui vient d'être élaboré, les crédits nécessaires à l'achèvement de ces réparations.

Au budget de 1962, des crédits spéciaux ont été demandés au titre du chapitre 56-36 pour la réparation de deux importants monuments sinistrés, Vincennes et la cathédrale de Reims, qui figurent dans la loi de programme. L'établissement de ce plan quadriennal devrait avoir une importante incidence sur le budget de 1953.

M. Max Lejeune s'est élevé contre les techniques surannées qu'utilise le service des monuments historiques dans la restauration des monuments sinistrés. Ce service doit nécessairement leur garder leur aspect traditionnel. C'est ainsi qu'il est obligé de faire appel à des tailleurs de pierre, corporation qui ne travaille pratiquement plus que pour les monuments historiques. Mais lorsque les travaux qu'il exécute ne sont pas apparents, le service des monuments historiques fait appel aux techniques modernes. C'est ainsi qu'il a utilisé le béton

précontraint pour la consolidation d'une des piles du clocher de la Chaise-Dieu qui s'écrasait, qu'il a également refait en béton armé la charpente des édifices sinistrés lorsque celle-ci avait été entièrement détruite. Les injections de ciment sous pression, les puits forés, les poutres en béton sont des techniques qu'il utilise fréquemment.

L'exemple de la cathédrale de Reims, cité par M. Taittinger, constitue d'ailleurs un hommage partiel ici au service des monuments historiques, car on sait assez peu que la charpente en béton armé qui couvre cette cathédrale, selon le souhait de M. Rockefeller, est due à une initiative de l'architecte en chef Deneux.

Enfin, le rapport de M. Taittinger constate que les rémunérations du personnel scientifique des musées de France sont modestes au regard de leur qualification technique et demande qu'elles soient revalorisées en fonction des mesures prises en faveur du personnel enseignant.

Le vœu de la commission des finances de voir assurer des rémunérations normales aux conservateurs des musées nationaux rejoint le désir du Gouvernement. Je préfère ne pas donner ici les chiffres de traitement de début d'un conservateur des musées nationaux, pas plus que ceux du traitement de la plupart des gardiens.

Comme l'a souligné M. le rapporteur, la notion même de conservateur a subi une évolution. La fortune privée aussi ! Il y a cent ans, un conservateur était un homme très riche de naissance.

Il est donc nécessaire de doter le corps des conservateurs d'un statut qui prévoie les conditions de leur recrutement, leurs devoirs envers l'État et les conditions du développement normal de leur carrière. En contrepartie, l'État devra assurer la juste rémunération des services rendus. Les indices, échelons et classes de ce corps, font actuellement l'objet d'études entre les services des ministères des finances, de la fonction publique et des affaires culturelles. J'espère que le conseil supérieur de la fonction publique sera en état d'examiner le projet de statut dès sa prochaine session. Le moment venu, il appartiendra aux collectivités locales, dont dépendent les conservateurs des musées classés, d'étendre à ceux-ci le bénéfice des aménagements éventuels de traitement qui pourraient être accordés aux conservateurs de l'État.

Vous vous souvenez des préoccupations de M. Jean-Paul Palewski : elles rencontrent celles du Gouvernement.

Deux comités interministériels ont été consacrés à l'étude des mesures susceptibles de permettre, au besoin par une révision des missions assignées au ministère des affaires culturelles et à celui de la construction, d'obtenir le plein emploi des moyens mis à la disposition de l'État, qu'il s'agisse des personnels aussi bien que des crédits. Il va de soi que l'effet des dispositions à l'étude devra se traduire par la coordination des services et de leur action aux échelons locaux.

Je reviens, seulement pour mémoire, sur deux éléments considérables, mais dont il a été fait longuement état à cette tribune. D'abord, le décret relatif à la réforme de l'enseignement de l'architecture sera signé avant quinze jours. Ensuite, le projet de loi de programme relative à la sauvegarde des sept grands monuments historiques et palais nationaux est présenté aujourd'hui au Conseil d'État. Il vous sera donc vraisemblablement soumis le mois prochain.

En qui concerne le cinéma, un amendement au projet de loi des finances sera déposé au cours d'une seconde délibération. Je pensais qu'il serait présenté avant que je ne monte à cette tribune ; mais peu importe puisque j'ai l'engagement formel du ministère des finances qu'il le sera dès la seconde délibération. Ce texte traduira la mesure récemment adoptée par le Gouvernement et répondra aux préoccupations de M. le rapporteur de la commission des finances et de M. le rapporteur de la commission des affaires culturelles.

Le compte spécial demeure équilibré à 76 millions de nouveaux francs, bien qu'il supporte une charge de 6 millions de nouveaux francs pour couvrir le reliquat du déficit du fonds de développement de l'industrie cinématographique.

Deux mesures ont été adoptées à notre demande. En premier lieu, la taxe additionnelle au prix des places sera de nouveau réduite au 1^{er} janvier 1962. Je rappelle que la charge représentée par cette taxe a été de 95 millions de nouveaux francs en 1959 et qu'elle sera de 62.500.000 nouveaux francs en 1962.

Les taxes qui ne sont plus perçues sont comprises dans les recettes commerciales de l'exploitation et des autres branches de l'activité cinématographique. En conséquence, toutes les places de cinéma dont le prix est inférieur à 139 francs sont exonérées de la taxe additionnelle. Ainsi, M. le rapporteur de la commission des finances a-t-il, je crois, satisfaction.

La seconde mesure adoptée est un aménagement dans la réduction de l'aide automatique à la production de films. Alors qu'au 1^{er} janvier 1962 les taux des subventions automatiques auraient dû être réduits de 6 à 5 p. pour les recettes métropolitaines et de 25 à 20 p. 100 pour les recettes provenant de l'étranger, la réduction ne sera que d'un demi-point pour les premières et de deux points pour les secondes.

Cette mesure, qui évite à la production une diminution trop brusque du montant de ses subventions, rencontrera, j'en suis sûr, l'accord de M. Beauguitte et de M. Boutard qui avaient demandé cet aménagement.

D'autres mesures sont à l'étude, vous le savez. Ce sont d'abord celles qui concernent la fiscalité.

M. Boutard a rappelé la déclaration que j'avais faite ici lors de la séance du 21 octobre 1960 ; mais il a oublié que diverses mesures de détaxation ont été prises depuis. Le droit de timbre - on en a fait état - a été supprimé pour les places d'un prix inférieur à deux nouveaux francs cinquante et un aménagement de l'impôt sur les spectacles est intervenu, qui se traduit par des allègements non négligeables.

A la suite de ces mesures, le sacrifice consenti tant par l'Etat que par les collectivités publiques peut être évalué à environ 25 millions de nouveaux francs.

Je ne puis encore indiquer les mesures qui seront prises pour l'année 1962. Mais mes collègues des finances et moi-même en poursuivons l'étude. Cette étude porte actuellement sur le prix des places.

M. Boutard s'est inquiété de la situation de l'exploitation qui connaît des difficultés certaines. Cependant, la taxation - qui n'est pas de 33, mais de 25 p. 100 en moyenne - sera, je l'espère,

légèrement réduite. Le régime de taxation du prix des places vient d'être allégé par mon collègue M. le secrétaire d'Etat aux finances. Actuellement, à Paris et dans le département de la Seine, les prix sont libres jusqu'à 1,40 nouveau franc, en province jusqu'à 1,55 nouveau franc. De nouvelles mesures d'assouplissement sont, je vous l'ai dit, à l'étude entre nos services.

Voyons la situation de l'industrie cinématographique.

En fait, chaque fois que je viens en commission ou que je monte à cette tribune, j'ai vraiment l'impression que la situation de l'industrie cinématographique est catastrophique. Les uns et les autres vous avez vu une presse entière qui vous expliquait que les studios allaient être fermés, que ne serait plus produit un film français. Et cela depuis combien d'années ? Or, tranquillement, depuis tant d'années, année après année, le cinéma continue et, en définitive, quoi qu'en ait dit M. Grenier, ne se porte pas si mal que ça.

La production, qui était, en 1969, de 119 films, sera sensiblement identique en 1961. Depuis le début du régime de soutien de l'industrie cinématographique, 69 avancées ou garanties de recettes ont été attribuées à des films de long métrage, et beaucoup de ces films ont été distingués dans les différents festivals internationaux.

Le plan relatif aux directions techniques est entré en application. Malgré les difficultés la petite exploitation fonctionne.

Il est cependant évident que l'équilibre d'une industrie comme celle du cinéma dépend trop du goût du public pour ne pas être fragile et constamment menacée. Nos salles sont moins délaissées que celles de la plupart de nos voisins et les recettes en provenance de l'étranger se maintiennent.

A propos du traité de Rome, qui a évidemment retenu l'attention des deux rapporteurs, comme la mienne, je rappelle qu'à la demande de la France, les problèmes du cinéma sont maintenant examinés par l'administration supranationale dans leur ensemble et après une consultation d'experts nationaux qui sont les directeurs responsables du cinéma dans les différents pays. Ce groupe d'experts a isolé certains des problèmes à résoudre, proposé diverses solutions qui vous seront transmises lorsqu'elles seront devenues officielles.

M. Boutard semble nous reprocher d'avoir institué un nouveau régime de soutien à l'industrie cinématographique depuis la signature du traité de Rome, alors que nos partenaires du Marché commun conservaient les mêmes mesures qu'auparavant ou même semblaient instituer une aide nouvelle.

Vous savez que dans aucun de ces pays il n'existe d'aide à l'exploitation. En supprimant celle qui existait, la France s'est donc alignée sur ses partenaires, ce qu'elle était obligée de faire.

Je préfère ne pas engager de discussion sur l'importance respective des aides dans les différents pays, ni sur le danger que leur suppression pourrait impliquer en son temps, car, comprenez bien que si l'Italie pense qu'elle maintiendra son aide, elle est contre le traité de Rome. Elle peut parfaitement le penser mais, si elle ne peut pas maintenir son aide, l'aide quelle a choisie est une certitude de catastrophe le jour où elle devra tout retirer d'un coup.

Je pense que l'Assemblée a compris depuis longtemps, malgré le soin de certains pour qu'on ne comprenne plus rien. Je veux dire par là que l'un des exposés que j'ai entendus était inexact ; mais j'y reviendrai.

La loi d'aide a été faite pour une raison et pour une seule : c'est que le jour où il n'y aurait plus d'aide, l'Etat ferait quelque chose pour aider à la fois le cinéma français et les ouvriers du cinéma français. Il n'y avait pas d'autre raison.

Retenons seulement que le Gouvernement, à ma demande, a décidé de ne pas réduire automatiquement l'aide pour 1962 dans les proportions prévues initialement.

J'ai maintenant à répondre à deux questions particulières posées par M. Boutard.

M. Boutard a indiqué qu'un crédit de 3.500.000 nouveaux francs était inscrit à mon budget pour assurer la réinstallation de l'institut des hautes études cinématographiques dans de nouveaux locaux. Je dois indiquer que ce crédit concerne l'équipement de l'I. D. H. E. C. que nous avons fait adopter.

Jusqu'ici cinémathèque, I. D. H. E. C., commission supérieure technique ne possédaient que des installations fort primitives. Ce qui vous a été exposé tout à l'heure est absolument exact.

Les crédits sont désormais prévus dans le plan pour mettre fin à cette situation. Le crédit de 3.300.000 nouveaux francs que M. Boutard rappelait ne représente que la première tranche des sommes destinées à cet établissement d'enseignement. Par ailleurs la cinémathèque sera installée, dans la première partie de l'an prochain, au palais de Chaillot.

En second lieu, M. Boutard s'est informé de l'activité de l'union générale cinématographique.

Je rappelle à l'Assemblée qu'à ma demande, en mai 1960, M. le Premier ministre a décidé le maintien de cette société et sa réorganisation.

Une division des tâches a été faite entre l'action directe de l'État et l'action que devait mener l'U. G. C. D'une part, le système des avances et garanties de recettes institué à l'intérieur du régime de soutien favorise la création de films de qualité. C'est donc une action de l'État. D'autre part, l'U. G. C. par son activité dans le domaine de la distribution et de l'exploitation, favorise la distribution et l'exploitation de certains films de qualité en diffusant des films qui ont remporté des prix dans des festivals internationaux, par exemple.

Enfin, c'est là un facteur d'équilibre puisqu'elle comprend des entreprises d'importance essentiellement inégale.

Il est souhaitable d'envisager sa participation à la production, mais seulement lorsque sa réorganisation aura porté ses fruits.

Enfin, une action sur les actualités françaises devrait être entreprise par le ministère de l'information auquel est rattaché ce service.

Au terme de son rapport sur les crédits du cinéma, M. Beauguitte, qui siège désormais à la commission consultative nationale, rapporte certaines des conclusions qu'il présentait l'année dernière.

Votre rapporteur souhaitait une réforme de la fiscalité du cinéma. Nous savons tous qu'une telle réforme est liée à celle des finances locales. Nous savons tous que celle-ci pose des problèmes extrêmement complexes et de réalisation difficile. Mais la nécessité d'un reclassement de la fiscalité cinématographique a été évoquée par les représentants du ministère des affaires culturelles à chacun des stades de l'étude entreprise par le Gouvernement en vue d'aboutir à la réforme des finances locales.

En revanche, ce qui pouvait être fait sans porter atteinte aux légitimes intérêts des collectivités locales l'a été par un ensemble de dispositions marginales qui se sont traduites par des allègements de l'ordre de 25 millions de nouveaux francs, comme il a été mentionné ci-dessus. Les pourparlers continuent.

Par ailleurs, M. Beauguitte estimait nécessaire de revenir à une aide à l'exploitation qui permît à l'ensemble des salles d'opérer des transformations techniques et de se moderniser.

Les motifs qui ont conduit le Gouvernement au régime actuel ont été rappelés tout à l'heure. Il convient cependant de préciser que, sous le régime ancien, ce qu'il était convenu d'appeler aide ou subvention constituait, en réalité, une répartition automatique des ressources financières d'un fonds. Cette répartition, malgré cet automatisme, était conditionnée par le réemploi, dans des opérations d'équipement, des droits acquis par l'exploitant. Certains petits exploitants ne parvenaient pas à totaliser assez de droits pour en obtenir le déblocage. C'est pourquoi, au terme du présent régime d'aide, des sommes non négligeables sont restées inutilisées.

Aujourd'hui, afin d'exécuter ses engagements internationaux, le Gouvernement abandonne l'ancien système, dont les résultats méritaient considération, pour une attitude plus libérale.

Progressivement, il laissera entre les mains des exploitants les sommes qui dans le système ancien auraient été simplement inscrites à leur compte en vue d'un éventuel réemploi, laissant à l'exploitant, chef responsable de son entreprise, le soin de décider de l'emploi des fonds.

Votre rapporteur regrette que les organismes dont dépendent le cinéma et la télévision n'aient pas encore pris contact en vue d'une action coordonnée. Je partage le point de vue de M. Beauguitte et c'est pourquoi, au cours de l'année écoulée, le directeur général de la radiodiffusion-télévision française et quelques-uns de ses principaux collaborateurs ont été appelés à participer aux travaux de la commission d'équipement culturel. C'est pourquoi, hier encore, le ministre des affaires culturelles saisissait par lettre son nouveau collègue chargé de la R. T. F. d'une proposition tendant à envisager les modalités d'une consultation sur les problèmes communs.

Les problèmes supplémentaires posés par M. Beauguitte sont d'une nature un peu différente, le cinéma, la question de la Sovic - Victorine et la petite exploitation.

Pour le cinéma, je lui demande la permission de ne pas répondre intégralement à sa question, car je vais avoir à répondre à ce sujet à une question écrite et ce problème, très technique, nous conduirait à de trop longues explications. Je vais donc esquisser une réponse en quelques mots :

Le cinéma a été invité à se mettre en règle avec l'ensemble des prescriptions de la réglementation cinématographique que le centre national de la cinématographie est chargé de faire respecter.

Pour la petite exploitation, dans les prochains jours paraîtra au *Journal officiel* un décret définissant la petite exploitation et donnant au Centre, assisté du comité consultatif dont six parlementaires font partie, le devoir de fixer de nouvelles règles concernant la location de films aux petits exploitants.

Enfin, en gros, sur le problème de la Sovic et Victorine : parmi les biens possédés par l'U. G. C. existent des parts dans une société appelée Sovic, qui gère les studios de la Victorine, à Nice, sur les terrains d'autrui. La situation est actuellement la suivante : les terrains ont été achetés par la ville de Nice, et la Sovic continue provisoirement à gérer les studios. Mais cette situation est extrêmement précaire, car l'emplacement actuel ne convient plus à l'activité cinématographique. La ville de Nice a grandi et l'aéroport voisin s'est développé. Il faut s'efforcer de trouver une solution de remplacement, car il est indispensable que l'industrie cinématographique continue d'avoir la possibilité de tourner une partie de ses films dans le Midi et que des firmes étrangères puissent disposer de plateaux de secours lorsqu'elles tournent des extérieurs dans cette région.

J'étudie en ce moment même, avec les principaux intéressés, avec certains de mes collaborateurs du Gouvernement et avec les responsables des collectivités locales, une solution efficace et rapide.

Je dois ajouter que, du point de vue des affaires culturelles, le seul problème par lequel, dans le domaine de la Victorine, nous soyons directement concernés est très simplement celui de l'absence de chômage. Nous tenons à ce qu'il n'y ait pas de chômage dans l'industrie cinématographique. Si nous avons la certitude qu'il n'y en aura pas, le fait que les studios appartiennent à telle ou telle organisation est beaucoup plus du ressort de l'autre ministère de tutelle, c'est-à-dire du ministère des finances et des affaires économiques, que du nôtre.

Ce que je viens de dire épuise les problèmes relatifs au cinéma et j'en viens maintenant au rapport de M. Vayron sur les affaires culturelles.

Je souhaite répondre ailleurs qu'ici, c'est-à-dire en commission, aux questions que M. Vayron a posées sur la sécurité des musées - vous comprenez tous pourquoi - et également sur le centre de diffusion culturelle, cette fois, non pas parce que le secret me paraît actuellement souhaitable, mais parce que la réponse est technique et très longue.

En définitive, la commission désire avoir des informations précises sur un problème technique. Les documents sont dans mon dossier. Je les remettrai, en quittant cette tribune, à M. Vayron qui pourra ensuite les diffuser, sans que j'aie à vous infliger un exposé d'un quart d'heure ou de vingt minutes sur ce seul sujet, qui est après tout très particulier.

L'action en faveur de la musique - je réponds là à une autre question de M. Vayron - n'est elle pas suffisante?

Monsieur le rapporteur, elle est dérisoire. Vous avez absolument raison. Non seulement il n'y a pas assez d'argent mais encore le système que j'ai trouvé et que je suis en train d'essayer de transformer de fond en comble est absolument périmé. Ce qui a été dit à cette tribune par

M. Fréville est le résultat d'une expérience directe qui recoupe complètement la mienne et qui est la vérité même. Non seulement il faut plus de crédits et, après tout, vous me direz qu'il convient que je m'y emploie - c'est bien d'ailleurs ce que je fais - mais il faut aussi un autre système.

Les fonctionnaires, qui avaient à faire un travail modéré dans des circonstances tout autres, n'ont pas les moyens d'accomplir le travail considérable auquel ils ont à faire face.

La France doit comprendre qu'il y a une musique française et décider de faire un effort en sa faveur, comme un effort est fait en faveur du théâtre. Je ne dis pas qu'il faille faire le même effort. Je concède que la France n'a pas pour la musique le goût passionné qu'elle montre pour le théâtre. Mais ne finissons pas par supposer qu'elle n'en a aucun. Il y a tout de même les Jeunesses musicales. Un intérêt considérable pour la musique se manifeste dans ce pays.

Il est, par conséquent, nécessaire qu'une décision soit prise un jour en ce qui concerne la place à donner en France à la musique et du moment que la place a été déterminée que soient déterminés les moyens et que me soient donnés les hommes et un peu d'argent, mais surtout les hommes.

Le problème est le même pour l'enseignement artistique. Jadis cet enseignement était épisodique et je vous exposerai tout à l'heure la différence entre les situations ; vous verrez qu'elle est tout à fait saisissante.

Il existait un service qui exerçait une petite action avec des moyens modestes. Face à cette petite action et à ces moyens modestes, on trouve le problème démographique que nous savons, les événements eux-mêmes, l'évolution des arts, le fait qu'il est impossible, dans un grand pays, d'enseigner aujourd'hui l'architecture comme on l'enseignait il y a vingt-cinq ans.

Le Gouvernement l'a très bien compris puisqu'un projet de loi avait été prévu à cet effet, mais il s'est révélé inutile étant donné que le sujet relève du domaine réglementaire et un règlement définitif sur la réforme de l'enseignement de l'architecture va être édicté incessamment. D'ailleurs, à peine les textes étaient-ils prêts que M. le Premier ministre s'est aperçu comme moi que de nouvelles formations seraient nécessaires pour les appliquer.

Ce qui est vrai dans l'enseignement de l'architecture l'est également dans d'autres domaines. Autrement dit, les petits services de jadis des arts et des lettres doivent devenir de véritables services du ministère des affaires culturelles parce que la nécessité l'impose et pour aucune autre raison.

Ce qui a été fait pour les bourses est encore assez pitoyable. Néanmoins il faut reconnaître que les moyens étant ce qu'ils sont - et après tout le Parlement n'est pas prêt à doubler le volume des impôts - cet effort n'est pas négligeable.

Dans le domaine des bourses les résultats obtenus sont, en effet, les suivants :

En 1959, l'État accordait 478 bourses pour l'ensemble des établissements d'enseignement artistique, école nationale supérieure des beaux arts, école des arts décoratifs, écoles nationales de département, école nationale d'architecture.

En 1962, il en accordera 658, soit une majoration de 40 p. 100.

En 1960 et en 1961, un effort avait été entrepris tendant à obtenir l'alignement des bourses des écoles d'art sur celles de l'école nationale ; cet effort sera poursuivi en 1962.

Par rapport à 1959, la moyenne de majoration du montant des bourses est de 44 p. 100 et, pour les écoles d'art et les écoles régionales d'architecture, elle atteint 60 p. 100.

Honnêtement je ne crois pas qu'on puisse faire davantage en ce moment.

Dans les conservatoires nationaux de musique et d'art dramatique, la progression est moins sensible. Le nombre total des bourses est passé de 355 à 391, soit une majoration d'environ 10 p.100, ce qui est infiniment moins.

Le montant moyen des bourses n'a été majoré que de 10 p. 100 également mais il convient d'observer que le montant des bourses dans les conservatoires a été plus élevé que dans les écoles d'art.

J'en viens à des questions d'une autre nature et d'un assez puissant intérêt qui ont été posées par M. Vayron.

Vous nous dites, monsieur le rapporteur, que le public parisien ne va pas au musée du Louvre.

En vérité, je n'en sais rien, parce que, vous ne l'ignorez pas, nous n'avons aucun moyen de contrôler qui va au Louvre. Nous pouvons simplement enregistrer le nombre des visiteurs qui paient et de ceux qui ne paient pas. On peut également décider que les visiteurs sont étrangers quand ils ne connaissent pas le français, ce qui est une vue un peu légère. On peut aussi décider qu'ils sont provinciaux quand ils ont un accent. Mais il y a des provinces qui n'ont pas d'accent.

Jusqu'où pouvons-nous aller dans cette voie ? Nous n'en savons rien.

Mais ce que nous pouvons savoir avec certitude, c'est le nombre des visiteurs qui sont allés au musée du Louvre : ils étaient 580 000 en 1938 et cette année, ils ont été 1 750 000...

Ai-je besoin de vous dire que ces chiffres sont très impressionnants ? Dans le monde, depuis l'année dernière, le nombre des entrées dans les musées a dépassé le nombre des entrées dans les stades et à Paris, depuis un mois, il y a plus de galeries de peinture que de cinémas. Le problème que vous avez posé est donc très important et nous le retrouverons puisqu'un de mes interlocuteurs a posé le problème de savoir si l'art demeure ou non un luxe.

Vous demandez en fait pourquoi on ne présente pas davantage d'expositions temporaires au Louvre. Je dis au Louvre, car vous savez comme moi que, s'il s'agit des musées nationaux dans leur ensemble, ceux-ci, depuis deux ans, ont présenté beaucoup plus d'expositions qu'aucun autre pays d'Europe.

En ce qui concerne le Louvre, la réponse est double. Tout d'abord, il existe des conservateurs qui ont envie de faire des expositions et d'autres qui ont envie d'écrire au sujet de leurs tableaux. Ce ne sont pas les mêmes.

Parlons de ceux qui ont envie de faire des expositions.

Une grande exposition représente actuellement un travail immense. La France a présenté, l'année dernière et cette année les plus grandes expositions d'Europe : l'année dernière, précisément au Louvre, l'exposition Poussin, et, cette année, l'exposition iranienne.

Rendez-vous compte que, pour rassembler les deux tiers de l'oeuvre connue de Poussin, ce qui n'avait jamais été fait, il a fallu plusieurs années aux plus grands spécialistes du monde. La précédente grande exposition iranienne présentait 800 objets; celle-ci en présente 1.700 et il a fallu deux ans et demi de travail dans le monde entier.

C'est pourquoi on ne peut organiser un très grand nombre d'expositions. Ce que l'on pourrait appeler « l'exposition de plaisir » a disparu non seulement de nos musées nationaux, mais des musées nationaux de l'Europe entière. Désormais, l'exposition est un travail scientifique. Or, ce travail scientifique nécessite de gros efforts et, par conséquent, il ne peut pas être indéfiniment renouvelé.

Il n'en reste pas moins que vous aviez raison de dire qu'il faut développer tout cela au maximum.

Mais vous voulez aboutir à la province, et je vous rejoins alors beaucoup plus facilement.

Lorsqu'une exposition a été préparée scientifiquement, il n'y a pas lieu de la repréparer du fait qu'elle change de ville. Je ne pense pas néanmoins que l'on puisse envoyer l'exposition Poussin à Marseille. En effet, les propriétaires des tableaux de Poussin ont accepté de s'en dessaisir une fois, pour une exposition, car ils savent que cela revêt une importance immense pour la connaissance de la peinture dans le monde. Mais ils ne laisseront pas leurs tableaux faire le tour du monde. Il existe toutefois des tableaux de Poussin qui appartiennent à la France et il n'y a aucune raison pour que ceux-là ne soient pas envoyés à Marseille. Ils sont en état, puisqu'on vient de les exposer. Ils sont catalogués et le travail a été fait.

On peut suivre votre idée sur ce point.

Je suis d'accord également avec d'autres réformes de détail, en particulier pour ce qui concerne les heures. Un effort a été fait dans cette direction. J'en viens maintenant au théâtre.

Ah M. Lebas, comme vous avez raison, comme cela irait mieux si cela allait bien!

Tout ne va pas mal partout quand même.

Je prends les questions dans l'ordre dans lequel elles ont été posées et non pas par ordre d'importance.

Prospection des jeunes talents autrement que par une audition privée?

En effet, il n'y a pas de prospection systématique des jeunes talents organisée par les théâtres nationaux. Cependant les conservatoires et les théâtres municipaux, le Conservatoire national, permettent de découvrir les jeunes talents et il semble que peu d'entre eux demeurent ignorés. Les impresarii, dans la mesure où ils sont intéressés, sont actifs dans cette prospection. Veut-on dire que des talents restent ignorés parce que leur découverte passe par un seul homme?

Cet homme, à Aix, avait montré une rare sûreté de jugement.

Il va de soi que je ne vois aucune objection à l'organisation d'auditions publiques.

Pour les festivals - je l'ai dit en commission - je pense, comme vous, qu'une distinction s'impose entre les festivals qui contribuent manifestement à la culture française, comme ceux d'Aix et d'Avignon, et maintes manifestations en elles-mêmes sympathiques mais qui relèvent du tourisme plus légitimement que des affaires culturelles, le critère, à mes yeux, étant la qualité.

Décentralisation lyrique?

L'État distribuera, en 1962, 283 millions aux théâtres lyriques municipaux contre 212 en 1959, soit 33 p. 100 de plus, 100 millions étant consacrés à leur fonctionnement et 183 millions aux créations lyriques et à leur déplacement d'un théâtre à l'autre.

Ces sommes sont réparties après avis d'une commission constituée par un arrêté du 13 juillet 1955 et renouvelée en 1957. Elle comprend des représentants des municipalités et, notamment, le président de la réunion des théâtres municipaux de France. C'est un organisme de fait ; elle groupe les principales villes de province, mais pas toutes. Elle avait pris, ces dernières années, une part prépondérante dans le partage des subventions, la commission réglementaire étant pratiquement tombée en désuétude.

Cette année, il en est allé différemment. La commission a repris son rôle au détriment, donc, de la R. T. M. F., ce qui est évidemment fâcheux dans la mesure où cette organisation constitue le lieu de rencontre des directeurs de salles ou adjoints aux beaux-arts d'un certain nombre de grandes municipalités.

Cette situation n'avait échappé ni aux députés ou sénateurs-maires ni à moi-même, et, il avait été convenu, l'an dernier, que les sénateurs-maires essaieraient de confronter leurs vues avec les nôtres pour résoudre le problème qui nous préoccupe. Un comité d'études constitué au Sénat - un groupe parallèle est envisagé à l'Assemblée - n'a pas encore fait connaître les résultats de ses travaux.

Cela dit, le problème de la décentralisation lyrique n'est pas seulement un problème de subventions. La part que l'État consacre aux théâtres lyriques municipaux est infime; même en la multipliant par dix, vingt ou cent, on ne résoudrait pas le problème, qui tient à la situation de l'art lyrique en général. En fait, la décentralisation lyrique, c'est, éparpillé, démultiplié et transposé, le problème de la réunion des théâtres lyriques nationaux. La survie n'est-elle pas dans la rénovation de son répertoire, dans la recherche d'un public populaire, dans la décentralisation au deuxième degré vers des publics non encore atteints?

L'art lyrique doit accomplir une révolution qui est largement engagée dans le domaine de l'art dramatique. Ce problème est de ceux qui doivent requérir l'attention de la nouvelle direction des théâtres, que le département des finances a acceptée en principe, mais qui n'est pas encore chose faite.

J'en viens à des questions épisodiques, et d'abord aux décors.

L'achat ou la location de décors à l'étranger s'inscrit dans une politique générale d'échanges entre les grands théâtres lyriques européens. Dans le cas des *Troyens*, il s'agit d'une coproduction, l'œuvre de Berlioz ayant été créée en 1959 à la Scala sur promesse de rachat du

matériel par l'Opéra. Ce dernier est en négociation avec la *Scala* pour louer un de ses décors en échange. A noter que l'achat des décors et des costumes des Troyens à la *Scala* est revenu à 20 millions de livres, alors que la *Tosca* avait coûté 37 millions de francs et *Carmen* environ 60 millions.

Remplacement de l'ancien directeur de la scène? Pour mémoire: M. Beckmans est tombé malade alors qu'il préparait *Médée*. Il a été mis à la retraite dans des conditions très libérales pour lui dans le cadre d'une réorganisation des régies.

Manon? Les héritiers des auteurs de cet ouvrage - Massenet et les auteurs du livret - refusent de laisser cette œuvre au répertoire de l'Opéra-Comique. La pièce n'ayant pas, de ce fait, été jouée pendant deux années consécutives, ils ont la faculté d'en conférer l'exclusivité au théâtre de leur choix car elle n'est pas encore du domaine public. Les héritiers désirent cependant offrir cette exclusivité à l'Opéra si l'ouvrage est monté au Palais-Garnier.

C'est la raison pour laquelle l'Opéra a inscrit *Manon* dans son budget de 1962 afin de ne pas laisser disparaître cette œuvre du répertoire des théâtres lyriques nationaux.

D'autres questions de même nature, dont la plus importante, et de loin, concerne la réunion des théâtres lyriques nationaux, sont posées par le rapporteur. Je ne les examinerai pas une à une.

L'administration de la R. T. L. N. déclare prendre toute la responsabilité de cette réunion devant le conseil supérieur. L'Assemblée nationale est représentée à ce conseil par son rapporteur de la commission des affaires culturelles et le Sénat par le président de cette commission. Le conseil doit se réunir, pour la quatrième fois de l'année, avant la fin du mois de novembre pour poursuivre l'étude de toutes ces questions et même une cinquième fois avant la fin de l'année si c'est nécessaire, bien que, statutairement, il ne doive se réunir que quatre fois par an.

Comme M. Lebas l'a souligné, il existe un problème de la R. T. L. N.; il faut la faire ou la défaire.

La décision du Gouvernement sur ce point, d'une importance capitale, interviendra lorsque le ministre des affaires culturelles aura pris connaissance, d'une part, des conclusions du rapport de la commission d'enquête sénatoriale créée sur la proposition de M. le rapporteur général Pellenc et, d'autre part, des avis que pourrait émettre sur cette affaire le conseil supérieur de la R. T. L. N. aux travaux duquel votre rapporteur est associé. Cela dit, si l'on examine la situation des deux salles, on peut considérer que le problème de l'Opéra se pose peut-être avec moins d'acuité qu'autrefois car il n'a jamais connu un tel afflux de spectateurs, ce que chacun reconnaît d'ailleurs. Son prestige a sans doute grandi à l'étranger. En effet, la tournée de *Carmen* au Japon a réuni, pour onze représentations, 47.000 spectateurs enthousiastes, soit plus de 4.000 par séance.

Pour la première fois depuis bien des années, un accord de base est intervenu entre la direction de la R. T. L. N. et ses personnels.

Les obstacles nés d'une gestion toujours difficile surmontés, le problème des créations doit retrouver sa primauté.

Nous retrouvons ici l'aspect fondamental du budget qu'il est nécessaire de consacrer à l'illustration de cette politique.

A l'Opéra-Comique, je n'envisage pas d'arrêter les programmes de la prochaine saison avant que le conseil supérieur de la R. T. L. N. m'ait fait connaître son sentiment sur les diverses mesures à intervenir qui doivent déterminer l'avenir de cette salle. Il a été décidé qu'un exposé du problème et des solutions possibles serait remis avant le 15 novembre à chacun des membres du conseil supérieur et que, avant le début de décembre, le conseil supérieur se saisirait du problème et se réunirait pour formuler un avis en fonction duquel le ministre des affaires culturelles prendra ses responsabilités.

Dans ces conditions, donner des détails est inutile.

L'heure passe.

Je veux tout de même dire, avant de terminer, à mes différents interlocuteurs, que je ne suis vraiment pas d'accord avec eux sur la compagnie Renaud-Barrault.

Il n'est pas du tout exact qu'on ait chassé Labiche du Théâtre-Français. Ce Labiche est extrêmement opiniâtre.

J'ai expliqué à cette tribune, à plusieurs reprises, que je ne l'avais jamais chassé ; il revient à travers le microphone.

Je jure que nous n'avons pas chassé Labiche de la Comédie-Française!

Bien.

Il y a Feydeau. Mais, enfin, 35 *Occupe-toi d'Amélie* sur 331 représentations, cela ne me paraît pas dépasser les normes d'une bonne gaîté française.

Par conséquent, n'exagérons pas et, pour le reste, dire trois fois hélas ! en raison de la présence au Théâtre de France de cette compagnie ! Non. Alors, je ne m'aventurerai pas dans un exposé qui nous mènerait trop loin. Je dirai à tous ceux qui ne sont pas de mon avis : vous tenez la présence de cette compagnie au Théâtre de France pour une erreur, permettez-moi de la tenir pour un honneur.

Il me reste à répondre rapidement aux questions posées par les orateurs successifs.

Monsieur Hostache, la solution de l'affaire qui vous concerne, celle du chant à Aix, est liée à la réorganisation des festivals. Quelle que soit la forme que prendra l'aide apportée à Aix, je souhaite qu'elle soit à la mesure de l'éclat de cette ville dans le domaine de l'art lyrique. Si je dis : je souhaite, c'est que j'entends faire le nécessaire dans la mesure où cela dépend de moi.

Sur les questions posées par M. Fréville, je n'ai presque rien à ajouter parce que j'aurais trop de choses à dire. Je suis d'accord, exactement, avec tout ce qu'il a dit.

M. Fréville a posé une question relative aux rapports avec le haut-commissariat à la jeunesse. Le protocole qui réglait provisoirement ces rapports expire en 1961. Il conviendrait de statuer définitivement cette année. Sur le fond, monsieur Fréville, vous avez dit : tout est une

question de crédits. Et, naturellement, c'est vrai. Pourtant, ce que nous savons tous les deux, c'est qu'il y a aussi, de temps en temps, des choses qui se font avec rien. Cette année, c'est aussi ce qui se passera. Certaines choses se feront avec des crédits ; d'autres se feront avec rien. Mais, là aussi...

Les projets proposés ici par M. Sallenave sont à mes yeux du plus grand intérêt.

J'ai pensé, à plusieurs reprises, à une loi de programme d'action culturelle. Je n'ai pas rencontré, il faut le dire, un accueil extrêmement passionné mais je ne me suis heurté à aucune hostilité et, si l'Assemblée s'intéresse à la question, j'ai le sentiment qu'elle pourrait faire là quelque chose de considérable car, ne nous y méprenons pas, le IV^e Plan va être mis en vigueur et les sommes dont il s'agirait ne sont en rien des sommes astronomiques. Il va de soi que nous disposons de sommes très faibles, il va de soi qu'il faut des sommes plus considérables, mais enfin il ne s'agit pas du tout de sommes excédant un effort susceptible d'être demandé, par exemple, à une loi de programme.

Donc, je fais tout à fait mienne la suggestion de M. Sallenave et je le remercie de l'avoir faite.

D'autre part, sur le problème de la culture lui-même, je n'ajouterai qu'un mot à ce que j'ai dit tout à l'heure.

L'art ne sera bientôt plus un problème de luxe. Ce n'est même plus un problème politique. Il ne s'agit plus de faire que ceux qui sont les plus pauvres puissent aussi connaître l'art. L'art est en train de devenir un immense problème sociologique. Le fait mystérieux, c'est que très simplement, il y a cent ans, même pour un très grand artiste, un objet d'art, un tableau riche, c'était quelque chose qu'on possédait. Si on n'était pas assez riche, on allait au Louvre, mais c'était bien dommage car, c'était la collectivité alors qui possédait et c'était tout de même un peu une tare. Mais, à l'heure actuelle, c'est absolument fini. En définitive, la moitié des gens qui aiment la peinture possèdent extrêmement peu de tableaux. Ils vont dans les musées ou, tout bonnement, ils vont voir les vitrines des marchands de tableaux. La possession est donc en train de devenir viagère. Considérez les collections américaines. Il n'y en avait pas une, l'année dernière, qui, après deux générations, n'ait pas été remise à un musée. C'est dire que, à l'heure actuelle, la notion de possession de l'objet d'art est en train de disparaître.

Je n'ai pas besoin de vous dire que cela va extrêmement loin parce que l'art gothique ou l'art roman étaient des arts que personne ne possédait. Ce qui est en train de se produire de nouveau, c'est un art qu'on ne possède pas, alors que ce qu'on a appelé « art », pendant tout le temps du luxe, c'était le tableau qu'on mettait à son mur.

Les conséquences sont considérables, trop considérables pour que j'insiste.

Pour les questions de toponymie, M. André Chamson est présent. Il pourra vous donner, monsieur Sallenave, les renseignements que vous souhaitez connaître d'une façon détaillée.

Croyez bien que je n'oublie pas le château de Pau qui, comme bien d'autres, nous fait signe au passage. Mais je crois qu'il faut s'occuper d'abord des grands monuments, non pas tellement parce qu'ils sont plus importants - l'importance est relative dans ces cas-là - mais parce que nous n'obtiendrons une mobilisation vraie du pays que sur les monuments illustres. Si nous demandons aux Béarnais de participer à une grande action sur Pau, je pense que nous serons

suivis, mais lorsque nous parlons de Reims ou de Versailles, alors c'est la France qui doit bouger. Et si l'on veut que ce soit la France, alors il faut que ce soit Versailles.

Je pense que nous allons avoir, grâce à vous, une loi qui va nous permettre d'essayer enfin de sauver vraiment ce très grand monument. Lorsque les conséquences de cette loi seront lisibles, c'est-à-dire lorsqu'on verra exactement ce qu'on peut faire, je pense que nous pourrions essayer d'aller plus loin et entreprendre 50 ou 60 grands monuments, comme nous en avons d'abord restauré sept. Il sera plus facile, à la fois techniquement et psychologiquement, de passer à la seconde opération, si nous avons fait la première, que de tenter l'inverse. Je crois que l'inverse nous ne le réussirons pas.

J'en arrive aux observations de M. Grenier.

Depuis plusieurs années, à la fin des discussions qui sont devenues techniques, les grands problèmes des rapporteurs sont dépassés, chacun pose une question qu'il juge très importante, généralement elle l'est ; en tout cas pour sa région.

Alors, M. Grenier ou un délégué du parti communiste monte à la tribune et pose des problèmes fondamentaux; alors je monte à cette tribune et je pose des problèmes fondamentaux.

Eh bien! je n'en poserai pas cette année, d'abord parce que ce n'est peut-être plus la peine, ensuite parce que j'estime que, cette année, M. Grenier n'en a pas soulevé beaucoup. D'habitude, ce qu'il déclarait m'intéressait sur certains points. Je sais bien qu'une certaine prudence s'impose dans l'examen de ses chiffres, mais enfin certains de ses propos sur la petite exploitation me paraissent extrêmement pertinents.

Cette fois, j'ai le sentiment que je n'ai rien à retenir pour mon instruction de l'exposé que j'ai eu l'honneur d'entendre.

D'abord, les faits sont assez inexacts là encore. Bon! Nous allons à la catastrophe? Mais les longs métrages produits en France ont été au nombre de 99 en 1958, de 103 en 1959, de 119 en 1960, et pour 1961, d'environ 120.

Cette situation ne peut tout de même pas être considérée comme une catastrophe.

Nos studios continuent à recevoir des subventions pour modernisation. En 1962, il est prévu d'augmenter le montant de ces subventions qui, de deux millions et demi de nouveaux francs en 1961, passent à quatre millions pour 1962. La encore, la situation ne me paraît pas dramatique.

La baisse de fréquentation des salles? Bien sûr. Mais dans les autres pays? Il ne faut pas exagérer l'importance de la télévision mais elle existe. Et cet état de choses n'est pas particulier à la France.

Alors, mesdames, messieurs, j'en ai terminé.

Nous avons envisagé, les unes après les autres, beaucoup de questions. Comme vous l'avez constaté, ce que je souhaitais lorsque je me suis présenté devant vous pour la première fois est devenu si habituel entre nous que nous n'avons pas tellement envie ni besoin d'y revenir.

Un seul d'entre vous a repris quelques-unes de mes phrases sur « la culture pour le plus grand nombre d'hommes ».

Sur tout cela, nous sommes d'accord et, au fond, la question que nous nous posons maintenant est: « Qu'est-ce que nous faisons? » et non pas tellement: « Qu'est-ce que nous voulons faire? »

Sur ce que nous voulons faire, eh bien! à la vérité, en dépit de tout ce qui, politiquement, nous divise, en dépit de tout ce qu'on peut dire à cette tribune, sur le fond, d'une extrémité à l'autre de cet hémicycle, nous sommes d'accord: Personne ici, ne pense que la culture n'a aucune importance.

Par conséquent, sachons seulement ce que nous avons fait, et je répète ce que j'ai dit à la commission.

Nous avons organisé cette année, pour les archives, l'exposition Saint-Louis, à la Sainte-Chapelle. Elle a reçu 300 000 visiteurs. C'est le plus grand nombre de visites qu'une exposition ait suscitées en France, depuis quelques années.

Les archives ont réussi la prise en charge des services venus de l'ancienne Afrique équatoriale française, de l'ancienne Afrique occidentale française et de l'Afrique du Nord. Vous vous rendez bien compte que cela représente des dizaines de kilomètres de rayonnages. Ces archives ont été reçues en leur temps et elles sont à leur place.

Quant au cinéma, à Venise, pendant deux années consécutives, nous avons obtenu la plus haute récompense. Nous avons, d'autre part obtenu des allégements fiscaux qui ne sont peut-être pas suffisants, mais enfin, après tout, ils sont là et, mesdames, messieurs, il n'y a pas foule.

Nous avons obtenu des paliers et des taux de l'impôt sur les spectacles pour les théâtres privés. Nous avons pu organiser le secteur d'État du cinéma. Nous allons enfin pouvoir nous attaquer au problème de l'I. D. H. E. C. qui est ce que vous avez dit et dont je serais content de pouvoir vous dire l'année prochaine qu'il est résolu.

Aux arts et lettres et à l'architecture, le service des fouilles est en préparation. Le projet de loi de programme sur la sauvegarde des grands monuments est élaboré, un important, un vaste travail de nettoyage des monuments historiques a été entrepris. Après tout, il n'est pas désagréable de trouver une place de la Concorde à peu près propre, alors qu'elle n'avait pas été nettoyée depuis 240 ans.

A ce sujet, je signale à l'Assemblée que, contrairement à ce qu'a dit la presse, nous avons proposé le nettoyage de la façade du Palais Bourbon sur la Seine et que c'est uniquement parce que vous avez demandé que ce travail soit effectué en fin de session, et non pas pendant les sessions, que nous avons fait passer d'abord l'hôtel Crillon.

Non, *L'Humanité*, ce n'est pas pour faire plaisir aux capitalistes que l'on a fait passer d'abord l'hôtel Crillon.

Nous avons ouvert la galerie Mollien. Nous avons également libéré au passage le pavillon de Flore. La cinémathèque va s'ouvrir dans le courant de l'année prochaine. Le prix des artistes de la Biennale est, pour la première fois, distribué par les artistes eux-mêmes.

Nous allons enfin pouvoir exposer la deuxième tranche des réserves du Louvre, ce qui veut dire que dans un an les Français auront enfin vu toutes les réserves du Louvre et ils seront les premiers à les voir. Nous ne les avons jamais vues - il ne s'agit plus, cette fois, de rattraper 240 ans de retard!

On a dégagé les fresques de Fontainebleau, c'est-à-dire le premier grand ensemble de peinture maniériste du monde.

Je ne vais pas vous donner la liste des expositions ; celle de l'Inde et celle de l'Iran sont d'une importance capitale. Pourquoi celle de l'Iran est-elle si importante? Parce que la France, qui avait été le grand pays fondateur de l'archéologie iranienne, commençait à être rattrapée par l'Allemagne et par les États-Unis. Or, le fait que le plus grand ensemble d'objets iraniens du monde soit présenté à Paris par des spécialistes français a pour conséquence que pour une génération toutes les attributions et toutes les dates sont fixées par la France.

C'est évidemment un résultat dont nous pouvons féliciter les savants français qui ont voué leur vie à cette tâche qui semblait désespérée et qui, au contraire, devient maintenant tout à fait inattendue. Ils croyaient que l'on classerait dans des greniers quelques chefs-d'œuvre inconnus et c'est la plus grande gloire de poésie qui vient les inaugurer. Par conséquent, ils sont ravis.

Mesdames, messieurs, fasse la chance, lorsque j'aurai terminé cette tâche, qu'un empereur et une impératrice inconnus viennent aussi inaugurer les travaux que nous aurons accomplis ensemble!

16) Présentation du projet de loi de programme relatif à la restauration des grands monuments historiques (14 de dezembro, 1961) – p.48-51.

Mesdames, messieurs, si je monte à cette tribune pour présenter à l'Assemblée un texte qui eût pu prendre la forme d'un règlement, c'est que le Gouvernement a souhaité que l'action par laquelle sera sauvé ce patrimoine français illustre soit assumée par le peuple de France à travers ses élus.

Le domaine technique ou financier sur lequel doit se fonder votre opinion a été fort bien exposé par vos rapporteurs. Je n'y reviendrai donc pas. Mais, puisque nos monuments sauvés, s'ils ne doivent pas sombrer à jamais dans la guerre, devront voir passer des générations, puisque la loi qui vous est soumise aujourd'hui est une loi historique, je voudrais tenter d'en préciser l'esprit.

L'un de vos rapporteurs a fait allusion, timidement et pourtant de la façon la plus noble et la plus courageuse, à une objection que chacun de vous porte en lui-même. Je vais la résumer brutalement : « Pourquoi sauver Reims, pourquoi sauver Versailles, plutôt que d'acheter de nouveaux blocs opératoires ? »

Mesdames, messieurs, nous savons tous que si nous devons choisir, choisir irrémédiablement, entre la vie d'un enfant inconnu et la survie d'un chef d'œuvre illustre: la

Joconde, la Victoire de Samothrace ou les fresques de Pietro della Francesca, nous choisirions tous la vie de l'enfant inconnu. Mais cette question tragique est un piège de l'esprit. Jamais l'humanité n'a été contrainte de choisir et elle ressent invinciblement qu'elle doit sauver l'enfant et les chefs-d'œuvre.

Tolstoï demandait: « Que vaut Shakespeare en face d'une paire de bottes, pour celui qui doit marcher pieds nus ? » L'Union soviétique, comme les démocraties occidentales, a pensé qu'il fallait fabriquer des bottes pour ceux qui n'en avaient - et leur faire lire Tolstoï et Shakespeare.

Tous les États savent aujourd'hui qu'une puissance mystérieuse de l'esprit, qui se confond peut-être avec celle qui assure la survie des grandes œuvres et exprime obscurément l'âme des peuples, affronte dans l'ombre les visages de la misère et du malheur. Il est vain d'opposer l'une aux autres: ce n'est pas à ces visages que nous devons opposer notre action, c'est à l'action des autres nations.

Il n'est pas concevable que la France néglige Reims et Versailles, quand les États-Unis et le Brésil protègent leur architecture d'avant-hier, quand le Mexique restaure ses pyramides aztèques, et la Russie ses églises ; quand l'Égypte, par la voix d'un Français, fit appel au monde pour sauver ses temples menacés par le barrage du Nil.

Les monuments que vous allez, je l'espère, sauver, ne les définissons pas par ce dont ils sont nés. Ils ont subi une immense métamorphose. Vincennes n'est plus pour nous, comme pour le XIX^e siècle, une forteresse féodale; ni Versailles, un lieu de plaisir des rois.

Châteaux, cathédrales, musées, sont les jalons successifs et fraternels de l'immense rêve éveillé que poursuit la France depuis près de mille ans.

Chefs-d'œuvre, sans doute: lieux de beauté que nous devons transmettre comme ils nous ont été transmis: mais quelque chose de plus, qui est précisément l'âme de ce grand rêve. Nous savons bien que nous n'avons pas reçu la charge de Vincennes comme celle d'un quelconque donjon; la charge de Versailles, comme celle d'un château magnifique parmi d'autres.

Notre histoire, comme toutes, recouvre le long cortège de sang et d'avidité que suscite l'inépuisable passion des hommes; mais si elle est une histoire, et non ce cortège sanglant, ce n'est pas seulement par l'énergie des rois rassembleurs de terres, c'est aussi par ce qui fit la France aux yeux du monde; car la France n'a jamais été plus grande que lorsqu'elle combattait pour tous et, du donjon de Vincennes au musée des Invalides, l'appel désespéré des croisés de Mansourah renaît dans les chants des soldats de l'an II...

Ces monuments sont les témoins de notre histoire, devenue exemplaire. Tous les peuples ont besoin d'une histoire exemplaire, et lorsqu'ils n'en ont pas, ils l'inventent. Si le chêne de saint Louis enchante les enfants et demeure dans la mémoire des hommes, si nous entendons encore celui qu'on appelait «le gentilhomme le plus mal habillé de sa cour», dire: «Je soutiendrai la querelle du pauvre», c'est qu'il est beau, pour un roi mort, de symboliser la justice. Et si l'appel qui précède cette mort: «O, Dieu, ayez pitié de ce peuple qui m'a suivi sur ce rivage!» trouve en nous une si profonde résonance, c'est qu'il est beau, pour un héros, de symboliser la pitié. Vincennes nous serait moins nécessaire, s'il n'était que le donjon de Philippe le Bel.

Nous avons choisi Reims entre toutes les cathédrales, vous le savez, parce qu'elle est la plus menacée, sans oublier Strasbourg, ni Laon, ni Chartres, acropole de la chrétienté.

Reims est une cathédrale glorieuse, mais elle ne nous émeut pas par sa gloire. C'est la cathédrale des sacres. Lequel d'entre vous, mesdames, messieurs, se souvient d'un seul de ces sacres, à l'exception de celui dont nous nous souvenons tous? La profusion d'étendards qu'abrita si longtemps ce grand vaisseau de chevalerie n'est plus que ténèbres sous la lueur invincible de l'oriflamme qui sacra Charles VII au nom du peuple de France « Elle était à la peine, il est bien juste qu'elle soit à l'honneur...»

Jusqu'à la Révolution, nous ne retrouverons plus cette fraternité.

Chambord dédie ses trois cent soixante-cinq cheminées de pierre ornées de salamandres à une Diane chasseresse qui règne distraitement sur les nymphes de la Loire et les bûcherons de Ronsard.

Fontainebleau - où notre loi va permettre d'achever enfin le dégagement du plus grand cycle de peinture maniériste de l'Europe - malgré son italianisme, est le premier vrai palais de l'Occident, le premier successeur royal des maisons patriciennes de Florence, l'ancêtre de Versailles. « Maison des siècles », comme l'a rappelé M. Mainguy, citant Napoléon. Mais, devant l'escalier que gravirent tant de reines et trois impératrices, nous ne voyons que la marche précipitée de l'Empereur vers les adieux de la garde.

Versailles! Louis XIV en fut vraiment le maître d'oeuvre passionné. Il est mort importuné par le bruit des marteaux qui avait empli son règne, et depuis l'Espagne jusqu'à Saint-Pétersbourg, ce palais toujours inachevé a imposé son style à l'Europe des grandes monarchies. Mais lorsque, après la Libération, nous voyions les roseaux de la mort affleurer aux berges du grand canal, nous savions bien que cette mort n'eût pas été seulement celle de l'œuvre d'un roi.

Comme Chartres, comme Reims, Versailles est la France. Par le génie de ses artistes, par la plus vaste procession de gloire et de malheur de l'Europe, et aussi parce que dans la cour de marbre la mystérieuse métamorphose dont je parlais tout à l'heure fait la Révolution aussi présente que la Royauté. J'ai vu la reine de Thaïlande faire le geste de la bénédiction bouddhique vers les trous des piques qui crevèrent le portrait de Marie-Antoinette et M. Khrouchtchev rêver sur la dalle du balcon où Louis XIV mourant salua le peuple de Versailles et où Louis XVI, devant la clameur du peuple de Paris, pressentit la fin de la monarchie française et peut-être celle des monarchies occidentales.

Quant aux Invalides, il n'est sans doute pas de monument qui illustre mieux ce que nous voulons défendre ici : Chef-d'œuvre incontesté dont nous retrouverons tout l'accent lorsque le nettoyage aura rendu leur couleur à ses pierres, « le lieu le plus respectable du monde » selon Montesquieu, l'édifice que les rois de France faisaient visiter d'abord aux souverains étrangers. Monument de la fidélité du roi à ses soldats blessés - à ce titre plus noble que Versailles. Mais aussi bien sûr le tombeau de Napoléon. Le destin fait veiller le plus grand capitaine des temps modernes par ses soldats d'Austerlitz, mais aussi par la garde funèbre des amputés de la France royale et par celle des armées de la République.

Liés à Napoléon malgré tant d'humbles blessés, comme Fontainebleau l'est malgré tant de rois, les Invalides le sont cependant moins par son tombeau, que par le Roi de Rome de Victor Hugo:

«Au souffle de l'enfant, dôme des Invalides,
«Les drapeaux, prisonniers sous tes voûtes splendides,
«Frémirent, comme au vent, frémissent les épis...»

C'étaient les drapeaux de l'Empire.

Mesdames, messieurs, ceux d'entre vous qui, après la Libération, ont conduit leurs enfants grandis dans les salles pleines d'ombre du rez-de-chaussée des Invalides, y ont vu aussi les drapeaux de la liberté, les fanions déchirés qui portent les noms d'Arcole et de Rivoli... La France possède maintes maisons des siècles.

Je parlerai à peine du Louvre, ce que j'aurais à en dire, vous le connaissez tous. Précisons seulement que le nettoyage rendra sa pureté à la Colonnade, révélera peut-être, sous la noirceur de la Cour Carrée qui n'est nullement une patine, la polychromie des marbres.

Ce qui est en cause ici, c'est le musée. Par la mise en état du Pavillon de Flore et de cette Cour Carrée où toute la peinture française sera enfin exposée, le Louvre, depuis la sculpture sumérienne jusqu'à la peinture de Cézanne, deviendra enfin le premier musée du monde et le plus éclatant symbole de ce que nous tentons aujourd'hui. Cette maison des millénaires éclaire nos siècles. En elle apparaît clairement l'action mystérieuse de l'art qui n'est que suggérée par nos monuments.

L'histoire de l'humanité nous apporte, elle aussi, son long cortège de haines et de sang, mais les chefs-d'œuvre se lèvent de la mort comme les victoires ailées se levaient des champs de bataille antiques. La plus grande épouvante qu'ait connue le monde, l'horreur assyrienne, emplit notre mémoire de la majesté de la lionne blessée. Et si un art naissait demain des fours crématoires, il n'exprimerait pas les bourreaux, il exprimerait les martyrs.

En un temps où le grand songe informe que poursuit l'humanité prend parfois des formes sinistres, il est sage que nous en maintenions les formes les plus hautes. Le songe aussi nourrit le courage, et nos monuments sont le plus grand songe de la France.

C'est pour cela que nous voulons les sauver; non pour la curiosité ou l'admiration, non négligeable d'ailleurs, des touristes, mais pour l'émotion des enfants que l'on y tient par la main. Michelet a montré jadis ces petits visages éblouis devant les images de leur pays où la gloire n'avait pas d'autre forme que celle du travail et du génie. C'est elles qui nourrissent notre communion la plus profonde. C'est par elles que les combats, les haines et les ferveurs qui composent notre histoire s'unissent, transfigurés, au fond fraternel de la mort.

Puissions-nous faire que tous les enfants de France comprennent un jour que ces pierres encore vivantes leur appartiennent à la condition de les aimer.

Puissions-nous ensevelir un jour, à côté de la statue de Mansart ou de celle de Louis XIV, l'un des maçons inconnus qui construisirent Versailles et graver sur sa tombe, grâce à la loi que nous vous demandons de voter aujourd'hui: «A Versailles, bâti pour le roi, conquis par le peuple, sauvé par la nation».

17) Présentation du projet de loi complétant la législation sur la protection du patrimoine historique et esthétique de la France et tendant à faciliter la restauration (23 de julho, 1962) – p.52-55.

Monsieur le président, mesdames, messieurs, il va de soi que ce que les rapporteurs ont dit et peut être considéré par nous que comme un apport constructif, que nous soyons d'accord avec eux, ou que nous ne le soyons pas.

Je les en remercie, par conséquent.

Pour répondre à M. Palewski, il est certain que nous ne faisons aucune objection à l'intervention de la caisse des monuments historiques, si nous obtenons l'accord du ministère des finances et, M. Palewski le sait comme moi, c'est toute la question.

Il me reste maintenant, ce qui n'a pas été fait au Sénat pour diverses raisons, à préciser, indépendamment de la discussion qui a précédé et qui va suivre et qui est nécessairement précise et technique, ce qui était l'intention du Gouvernement dans une loi dont le caractère historique tend de toute évidence à modifier le visage de la France.

Que la grande migration dans laquelle chacun voit l'un des caractères manifestes de notre époque mène simultanément à l'abandon du passé des villages et à la destruction du passé des villes, nul ne l'ignore, et l'on s'étonne qu'un nouveau texte législatif soit nécessaire pour y parer.

C'est que la notion de patrimoine national dans les nations d'Europe comme dans celles d'Amérique, comme au Japon, a subi une évolution profonde.

Au siècle dernier, le patrimoine historique de chaque nation était constitué par un ensemble de monuments. Le monument, l'édifice, était protégé comme une statue ou un tableau. L'État le protégeait en tant qu'ouvrage majeur d'une époque, en tant que chef-d'œuvre.

Mais les nations ne sont plus seulement sensibles aux chefs-d'œuvre, elles le sont devenues à la seule présence de leur passé. Ici est le point décisif: elles ont découvert que l'âme de ce passé n'est pas faite que de chefs-d'œuvre, qu'en architecture un chef-d'œuvre isolé risque d'être un chef-d'œuvre mort; que si le palais de Versailles, la cathédrale de Chartres appartiennent aux plus nobles songes des hommes, ce palais et cette cathédrale entourés de gratte-ciel n'appartiendraient qu'à l'archéologie; que si nous laissons détruire ces vieux quais de la Seine semblables à des lithographies romantiques, il semblerait que nous chassions de Paris le génie de Daumier et l'ombre de Baudelaire.

Or sur la plupart de ces quais au-delà de Notre-Dame ne figure aucun monument illustre, leurs maisons n'ont de valeur qu'en fonction de l'ensemble auquel elles appartiennent. Ils sont les décors privilégiés d'un rêve que Paris dispensa au monde, et nous voulons protéger ces décors à l'égal de nos monuments. C'est relativement facile. L'initiative privée est en train de transformer en appartements de luxe les modestes appartements des quais anciens. Juste à temps, car la façade intacte d'une maison ancienne appartient à l'art, mais l'intérieur intact de la même maison appartient au musée ou au taudis, et plus souvent au taudis qu'au musée.

Sauvegarder un quartier ancien, c'est donc à la fois en préserver l'extérieur et en moderniser l'intérieur, et pas nécessairement au bénéfice du luxe, puisqu'un certain nombre de maisons restaurées de l'îlot rive gauche sont destinées aux étudiants.

Une opération de restauration consiste à conserver au quartier considéré son style propre, tout en transformant les aménagements internes des édifices de façon à rendre l'habitat moderne et confortable.

La restauration concilie deux impératifs qui pouvaient paraître jusque-là opposés: conserver notre patrimoine architectural et historique et améliorer les conditions de vie et de travail des Français.

L'un ou l'autre peut sembler simple, l'un et l'autre s'avèrent peut-être assez difficiles.

La loi qui vous est proposée tend à appliquer systématiquement à ce patrimoine la méthode que l'initiative privée a employée avec succès dans quelques secteurs choisis.

Encore ne s'agit-il pas seulement de sauvegarder, mais aussi de sauver, car la plupart des maisons démolies ou, dans les campagnes, abandonnées le sont pour cause d'ancienneté. Or, s'il est raisonnable de démolir telles sinistres rues du XIX^e siècle pour les remplacer par des H.L.M., il est déraisonnable de traiter de la même façon les rues de la Renaissance ou du XVII^e siècle.

Mais, à l'échelle du pays, l'initiative privée devient secondaire, sinon négligeable. Les problèmes posés par le quartier du Marais, plus encore par celui de la Balance, à Avignon, par tant d'autres, le montrent de reste.

Les sociétés immobilières trouveront sans peine des investissements plus profitables que la restauration de la Balance. Ce n'est pas à ces sociétés, c'est à la municipalité d'Avignon que le sort de ces quartiers pose un problème qui ne peut être différé. C'est à elle que l'État doit venir en aide, parce qu'elle est contrainte d'intervenir, de choisir entre le bulldozer et la restauration.

Mais la reconstruction, heureuse ou malheureuse, est assez facile, alors que sans la loi qui vous est proposée, vous savez bien que personne n'entreprendra la restauration.

C'est pourquoi ce projet de loi, qui doit tant à M. le Premier ministre Michel Debré, conjugue une protection, une organisation, un secours.

Aux quartiers menacés de Paris, la loi apporterait un soutien; à ceux d'Avignon, une résurrection.

J'en rappelle rapidement les éléments essentiels.

Elle suppose d'abord une collaboration entre l'État et les municipalités qui sont également intéressées à son succès.

C'est à mon département, en relation avec celui de mon collègue de la construction, qu'il appartient de choisir les lieux qui appellent son application. Ce choix est établi après consultation de spécialistes.

Il peut advenir que la restauration doive être écartée, par exemple si le délabrement du quartier la rendait irréalisable. La destruction et la reconstruction s'imposeraient alors.

Il peut advenir aussi que la restauration se montre beaucoup plus coûteuse que la reconstruction, ou inversement.

Les secteurs sauvegardés choisis, il convient de fixer le programme à suivre établi lui aussi après consultation des spécialistes.

On dresse alors le plan permanent de sauvegarde et de mise en valeur qui, dans le cadre du programme général, précise le détail des opérations à entreprendre, compte tenu de toutes les nécessités esthétiques et techniques, y compris les réseaux d'adduction d'eau, d'assainissement, d'électricité, de gaz, etc.

Ce plan dressé par un architecte, qui consulte tous les intéressés et d'abord le conseil municipal, est ratifié par décret en Conseil d'État.

Pour l'exécution, le premier rôle revient à la ville intéressée. C'est sa municipalité qui choisit les moyens d'exécuter la restauration préalablement définie. La ville peut agir directement en régie. Elle peut provoquer la constitution d'associations syndicales de propriétaire. Elle peut enfin appeler un organisme de rénovation ou le constituer.

C'est sans doute cette dernière formule qui sera le plus couramment utilisée, car elle permet d'associer largement les villes à l'effort de l'État. Cet organisme de rénovation doit s'entendre à l'amiable avec les propriétaires privés du secteur sauvegardé pour définir les conditions de restauration de leurs immeubles, soit que ces propriétaires considèrent l'organisme de rénovation comme leur mandataire, soit qu'ils lui vendent de leur plein gré les parcelles qu'ils possèdent. Il n'est recouru qu'exceptionnellement à l'expropriation. De telles opérations nécessitent le plus possible de concours et le moins possible d'autorité.

Telle est l'économie du projet qui devrait permettre à la France de protéger son passé autant qu'elle protègea ses chefs-d'œuvre.

On pourrait dire: pourquoi tenir tant au passé? Il est instructif de remarquer que personne ne l'ait dit ici, comme personne ne l'avait dit au Sénat. Car nous savons mal pourquoi nous tenons à notre passé, mais nous savons bien que nous y tenons et que toutes les nations tiennent aujourd'hui au leur, non pas lorsqu'elles y sont encore enrobées - elles aspirent alors à le détruire - mais lorsqu'elles se réclament passionnément de l'avenir.

C'est au nom de l'avenir qu'un tel projet de loi eût été combattu naguère: «Vivez avec votre temps, eût-on dû, et construisez des gratte-ciel au lieu de restaurer des maisons anciennes».

Mais voici que les constructeurs de gratte-ciel emplissent leurs musées du passé de l'Europe ou de celui des Indiens, les constructeurs de Brasilia restaurent leurs villes baroques, l'Union soviétique restaure ses monuments byzantins mieux que ne le faisaient les tsars et aucun gouvernement chinois n'avait mis en place une archéologie comparable à celle de la Chine populaire de Pékin. New York est meublé de bureaux métalliques, mais aussi de salons du XVIII^e siècle. Notre faubourg Saint-Antoine fabrique plus de Louis XVI que de moderne.

Quel temps avant le nôtre avait vécu dans les meubles de ses prédécesseurs? Le siècle des machines est le premier qui ait retrouvé tout le passé des hommes. Dans notre civilisation l'avenir ne s'oppose pas au passé, il le ressuscite. D'où une conséquence sur laquelle je voudrais attirer particulièrement votre attention.

Dans les secteurs auxquels s'appliquerait la loi, l'architecture moderne ne serait presque jamais en cause. Des intérêts privés peuvent défigurer par un building une admirable perspective ancienne, nous le savons; mais la municipalité de Paris ne choisira pas d'élever des gratte-ciel en face de l'hôtel Carnavalet ou de l'hôtel Sully.

La municipalité d'Avignon n'avait pas envisagé la reconstruction qui devait suivre la destruction du quartier de la Balance selon le style du rond-point de la Défense, la Défense doit être moderne, la Balance ne doit pas l'être, chacun le sait, et la municipalité avait étudié une reconstruction en style provençal.

Or, les styles dans lesquels se fait la reconstruction des quartiers anciens sont presque toujours liés au passé par l'imitation ou par la recherche d'une parenté avec les immeubles d'accompagnement, si bien que le choix véritable des municipalités lorsque des quartiers anciens sont en cause - c'est-à-dire lorsque l'application du présent projet est en cause n'est le plus souvent qu'un choix entre la restauration et la pastiche.

L'opération bulldozer est légitime et même souhaitable lorsqu'il s'agit de reconstruire en moderne. Quand l'ancien entre en jeu, elle aboutit inévitablement à l'ersatz.

On conçoit mal un État qui refuserait de restaurer la Joconde et préférerait la brûler et la faire repeindre à la manière de Léonard.

Cet appel du passé - sur lequel vous êtes appelés à vous prononcer comme vos prédécesseurs l'ont été lors du vote des premières lois sur les monuments historiques - atteint aujourd'hui tous les pays. Même avec les meilleures intentions, ne laissons pas détruire les vieilles rues d'Avignon en un temps où la Pologne a reconstruit pierre par pierre la plus vieille place de Varsovie.

Je n'insisterai pas davantage. Je sais que je n'ai pas à vous convaincre du principe.

Quant à l'application, je retiendrai seulement deux points. Le premier concerne une certaine rigueur. Vous savez trop à quel ordre d'obstacles se heurte d'ordinaire une loi de cette nature, les hommes n'étant pas des saints, pour ne pas comprendre aussi qu'il vaut mieux ne pas laisser entrouvertes les portes que l'on est résolu à fermer.

Le second point est que je souhaite voir étudier d'urgence des programmes de restauration dont les bénéficiaires se trouvent être des citoyens défavorisés.

En commission, M. le président Pleven a bien voulu m'entretenir d'une restauration qui permettrait de transformer des édifices anciens de Bretagne en H. L. M. C'est à de tels symboles, lorsqu'ils deviennent des réalités, que nos amis étrangers reconnaissent la France qu'ils aiment. Au colloque international d'urbanisme de juin, le projet qui vous est soumis a été salué comme une loi pilote.

Mesdames, messieurs, à la première civilisation qui n'ait encore su créer ni ses propres temples, ni ses propres tombeaux, puissiez-vous être ceux qui feront du moins le don réel de son propre passé. C'est dans cet esprit que je vous demande d'aborder la discussion qui va suivre.

Discurso em Malraux, *Être et Dire Néocritique*

18) Discours prononcé par André Malraux à l'occasion de l'inauguration de la nouvelle Maison Française d'Oxford (18 de novembro, 1967) – p.54-55.

Mesdames, messieurs, et vous tous qui dans cette salle portez la robe de l'Université, vous rendez-vous compte que, depuis la naissance de la civilisation occidentale, jamais la responsabilité de l'Université n'a été si lourde dans le destin des hommes ? Lorsqu'a commencé la civilisation machiniste, on a dit, banalement, que la machine lutterait contre l'esprit ; nous savons aujourd'hui, qu'à toutes les usines de la terre répondent les usines de rêves. Trois mille personnes allaient au spectacle à Paris il y a cent ans, trois millions écoutent la télévision. Or, cet appel du rêve à la totalité des hommes implique – les marchands de rêves n'étant pas spécialement dominés par l'esprit – l'appel le plus profond et peut-être le plus tragique que l'humanité ait jamais connu, à ses fantômes et démons. Ce qui est le plus puissant à travers la télévision, à travers le cinéma, ce sont les instincts et les puissances organiques du sexe et du sang. Or la seule chose (et nous ne l'avions pas prévue) la seule chose qui compte en face de des démons du sang, ce sont les paroles immortelles.

Nous ne savons pas pourquoi, nous ne savons pas comment nous mêlions dans notre cœur les paroles du Christ avec les paroles d'Antigone : « Je ne suis pas venue pour partager la haine, je suis venue pour partager l'amour. » Mais nous savons tous que nous n'avons pas oublié l'écho de la voix d'Antigone, et qu'à celle des pêcheurs de Tiberiade, s'unit aujourd'hui l'accent des bergers d'Arcadie. Ce qui est devenu immortel ne l'est pas devenu par hasard. Aucun de nous ne sait pourquoi, je répète, aucun de nous ne sait comment, mais nous savons tous que la seule lutte qui affronte aujourd'hui les puissances souterraines, c'est celle des puissances de l'esprit.

Mesieurs, vous portez cette robe de l'Université, puissance de l'esprit, comme le clergé portait la robe de l'Eglise, puissance de l'âme. Aujourd'hui ce ne sont pas les grandes religions qui soutiennent la civilisation machiniste et agnostique, ce sont les puissances de l'esprit. C'est seulement par ce que vous maintiendrez de ce que vous avez sauvé de la mort pour l'esprit des hommes, que le destin sinistre qui menace l'humanité sera arrêté. Messieurs, je pense que nous universités travaillons de concert, mais ne s'agit pas seulement d'universités ; quiconque travaille pour l'esprit, travaille aujourd'hui pour sauver l'intelligence humaine et pour que l'homme reste l'homme. C'est pourquoi je me félicite que nous travaillions ensemble, et déclare aujourd'hui la Maison Française d'Oxford, ouverte.

La Tête d'Obsidienne

19) Discurso na Fundação Maeght – Inauguração da Exposição André Malraux et le Musée Imaginaire (1967) - p.211-241.

Nous venons d'assister à la première incarnation du Musée Imaginaire. Non par un Etat, mais par une des premières galeries d'art moderne de notre temps. Car ce musée est inséparable de notre art, et notre art, depuis Manet jusqu'à Picasso, est inséparable de son dialogue avec le Musée Imaginaire qu'il ressuscite.

Pauvre Musée malgré ses chefs-d'œuvre, comparé aux rêves de chacun de nous ! Mais son incarnation pose avec brutalité les problèmes que sa conception posait à voix basse.

Qu'affirmait le Louvre? Qu'avait répondu Giotto à Cimabue, aux mosaïques byzantines du baptistère de Florence devant lequel il passait chaque jour ? L'art est une interprétation de la nature – de ce que les hommes peuvent voir.

Que suggèrent les quatre mille ans du Musée Imaginaire ? L'art est une manifestation de ce que les hommes ne peuvent pas voir : sacré, surnaturel, irréel – de ce qu'ils ne peuvent voir que par lui.

A maints égards, la Renaissance a été la résurrection du visible.

A maints égards, le Musée Imaginaire est la résurrection de l'invisible.

Il semblait devoir porter à son fronton la Déclaration des Droits de l'art moderne : avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – un tableau est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.

Et le voilà stupéfait de la mettre lui-même en question. Car elle y devient : avant d'être une déesse sumérienne, la Majesté de l'Inde, Aphrodite, la Vierge ou l'Esclave de Michel-Ange, une sculpture est un système de formes en un certain ordre assemblées.

Ce qui eût fort étonné les sculpteurs des Goudéa, des archaïques grecs, des grottes d'Eléphanta, des figures romanes, et Michel-Ange. Ils eussent évidemment répondu : « Assemblées à quelle fin, sinon pour devenir une divinité, une Vierge, ou même L'Esclave héroïque ? Donc, afin d'échapper au réel ; c'est aujourd'hui que la déesse et la Vierge sont devenues des ensembles de volumes.

Pourtant, au moment où la peinture ne devrait plus concerner que les peintres, les villes d'art remplacent les villes de pèlerinage. J'ai écrit jadis : « La propriété privée des œuvres d'art, déjà limitée, devient viagère. Les chefs-d'œuvre sont prêtés aux rétrospectives, presque toutes les grandes collections finissent au Musée : trois d'entre elles forment le premier musée d'Amérique. Américains et Japonais défilent par millions devant les tableaux de Braque et de Picasso, pendant que les cérémonies commémoratives de la mort de Rembrandt sont présidées par les derniers rois d'Europe, que l'exposition de nos vitraux est inaugurée par le dernier empereur de l'Asie, et que les Soviétiques se pressent à l'Ermitage.

Depuis, le Grand Palais a reçu le musée de Dakar, les obsèques de Braque ont eu lieu sous la colonnade du Louvre, tous les journaux du monde ont amoncelé leurs fleurs funèbres sur la tombe de Picasso. Et cette Fondation, qui n'est pas à Paris, pas même dans une grande ville, attend cent mille visiteurs.

Notre art – celui du passé, celui du présent – se conçoit en tant qu'art. Ce fut rarement le cas, de Sumer à la sculpture romane, sauf, sans doute, pour l'art romano-hellénistique. Mais le mot art s'applique bien mal à l'émotion que nous éprouvons devant une œuvre d'art ; et même à la communauté des artistes. Que signifie : amateurs ? Appelle-t-on les chrétiens : amateurs de christianisme ?

Du moins, savons nous que nous appelons artistes ceux à qui l'art est nécessaire – créateurs ou non. Aimer un être n'est pas le tenir pour merveilleux, c'est le tenir pour nécessaire.

Néanmoins, si nous savons – avec indifférence – que l'art se réfère à la beauté, chacun de nous ignore, avec malaise, à quoi se réfère l'art sans lequel il ne pourrait pas vivre.

L'Europe des Grandes Monarchies n'avait pu voir une Vierge romane, sans la comparer à une Vierge de Raphaël.

L'Occident, lorsqu'il découvre les arts de haute époque, regarde cette Vierge en la rapprochant des figures de grottes hindoues et chinoises, des reines khmères, des divinités hindoues, des grandes Kwannon japonaises de Nara.

Il découvre des évolutions de formes assez semblables : la sculpture chinoise passe de la dynastie Wei à celle des Tang, comme notre sculpture passe du roman au gothique.

Mais au classicisme, halte ! Tous les arts de l'Asie passent du gothique au baroque. L'Europe seule a connu l'aventure que nous appelons la Renaissance, et sans laquelle elle ne serait sans doute pas devenue maîtresse du monde.

Or, c'est cette aventure qui avait imposé à l'art européen son domaine de références : beauté, nature, adresse, illusionisme, etc., donc, son histoire.

En découvrant les hautes époques des arts asiatiques, l'Europe, éberluée, subit une révolution copernicienne :

L'art mondial cesse de tourner, pour elle, autour de ces références.

Le Musée Imaginaire en détruit le primat, non parce qu'il les nie, mais parce qu'il les englobe.

L'Europe essaie d'inventer un Moyen Âge universel.

Pourtant les découvertes ne cessent de s'étendre ; les arts sauvages, l'art sumérien, ne sont pas médiévaux ; et la peinture moderne va contraindre l'Europe à entendre leur langage.

Ce n'est plus un nouveau concept de beauté, qui succède à l'ancien : c'est l'interrogation.

Et le nouveau domaine de références des artistes occidentaux, qu'ils le sachent ou non, n'est plus ni la Nature ni la volonté d'expression, c'est le Musée Imaginaire de chacun.

Or, cet Englobant qui a remplacé la nature ou Dieu, naît, pour ne part considérable, d'œuvres créées afin d'émanciper l'inconnu.

Notre civilisation ventriloque exprime volontiers ce qu'elle apporte, dans le vocabulaire de celles que l'ont précédée. Ainsi peut-elle ignorer qu'elle a déjà mis en cause ou détruit les quatre notions sur lesquelles se fondaient, au siècle dernier, les théories de l'art, et jusqu'au sentiment général qu'il inspirait.

Elle n'a pas renoncé au mot beauté - qui rend inintelligible notre relation avec l'art.

Ni aux théories de la vision – qui, dans le cubisme ou les arts sacrés, joue pourtant un rôle de troisième ordre. L'impressionisme avait renforcé ce préjugé. Mais il s'achève par Cézanne, Van Gogh et les Fauves : par le chromatisme, non par la photo. La vision de l'artiste est au service de la création, non l'inverse : la « vision créatrice », dit Rouault. La vision chinoise n'est pas autre chose que le langage de la peinture chinoise traditionnelle : il y a quelques années, les peintres de Pékin ne voyaient pas chinois, ils voyaient russe. Braque ne voyait pas ses guitares en morceaux, les sculpteurs de Chartres ne voyaient pas leur femme en forme de statue-colonne.

Ni à la théorie de la nature. Le primat de la nature a rendu confuses et vaines les questions que pose la création artistique, et jusqu'à son essence. L'art mène contre le temps, un combat extrêmement trouble ; l'islam ne crevait pas les yeux des portraits pour rien. Mais nature et vision ont fait très bon ménage.

Ni à l'expression. Que l'artiste veuille exprimer, va de soi. Et même de s'exprimer, au temps où l'individualisme est roi. Mais l'expression complète d'un peintre imbécile, ne suffit pas à faire un chef-d'œuvre. Attribuer à l'expressionnisme ce qu'on avait appelé déformation, était un bon moyen de ne pas comprendre que la recherche de cette déformation avait été une recherche presque constante de l'art. Le sculpteur du tympan d'Autun voulut vraisemblablement fort peu exprimer sa personne, il voulait révéler son christ aux chrétiens, parce qu'ils y découvriraient le leur. Pendant quatre ou cinq mille ans, l'expression de l'artiste, celle du sacré, ont été anonymes comme la contemplation. Et exprimer l'invisible, l'âme des choses, autrui ou soi-même, appelle sans nul doute, des arts différents.

Ni, ce qui est beaucoup plus dangereux, à la confusion entre la production artistique et la création. Taine démodé, Hegel tiré en tout sens, Mars a prix la relève. Bien avant la manie des superstructures, ce pêle-mêle a fait poser la subordination de l'art, comme une évidence. On reconnaît la nature de certaines idées à leur succès, et celle des verroteries, à leur éclat.

D'abord, subordination à l'histoire. Celle-ci a gouverné les musées comme la beauté a gouverné les galeries d'antiques. Rendre l'aventure humaine intelligible, quelle tentation ! Reste à savoir si l'aventure de l'art coïncide avec elle. Jusqu'à ce siècle, l'histoire européenne de l'art fut l'histoire de l'art européen ; et le Musée Imaginaire a des histoires, il n'a pas d'histoire. Le dialogue du peintre avec les historiens ou les psychiatres est un dialogue de chasseurs comiques, de l'insolite, de la dépendance et de l'éphémère. C'est lui que le christianisme exprime en disant : ici bas ; l'hindouisme, en disant : maya ; le bouddhisme, en disant : impermanence. La conscience la plus élémentaire de l'impermanence et de l'illusion est l'invincible conscience de la mort.

Dès la naissance des civilisations historiques, l'art donne forme à l'invisible. Devant les statues sumériennes que nous venons de regarder, l'idée que les sculpteurs imitaient des dieux, des rois ou des morts, nous a semblé aussi suspecte que dans la salle africaine. La statue n'est pas créée pour imiter le personnage qu'elle figure, mais pour le délivrer du monde des hommes, le faire accéder à un autre. Le plus souvent, celui des dieux. Ce que nous appelons style – hiératique, expressionnisme, etc. – est le moyen de cette annexion. On le voit clairement dans l'art byzantin. Les scènes d'ici-bas deviennent sacrées lorsqu'elles sont figurées par un style sacré. Personne n' imagine la Vierge comme une mortelle aux vêtements drapés selon les plis des icônes. Vous, avez-vous jamais traduit une icône en tableau-vivant ? L'iconostase, le monde byzantin de l'art, est hétérogène au monde d'ici-bas, comme ses

formes hiératiques les sont aux formes vivantes. Le surnaturel en est inséparable. On ne passe pas du fond d'or au crépuscule, mais du fond d'or au monde de Dieu.

A travers la grotte sacrée d'Asie ou la cathédrale d'Europe, comme à travers l'iconostase, le style fait accéder les figures divines à l'invisible. Des figures de la terre, ces styles ne tirent que la piétaille de leur dieux.

Jusqu'à la Renaissance, au moins dans la sculpture et dans la fresque.

Alors se produit un événement sans précédent : les dieux d'une religion morte ressuscitent en tant que statues. La beauté avait été le style du divin grec, donc d'un surnaturel, comme l'hiératisme avait été le style du sacré : tous les nus illustres ont figuré des déesses avant de figurer des femmes. Séparée du divin, elle inspire à l'Italie une technique, l'idéalisation, qui permet d'embellir les mortelles – de tout embellir, jusqu'au paysage. L'art va changer de nature. Aphrodite existait à sa manière pour Phidias, Vénus n'existe pas pour Botticelli, ni pour Titien, qui lui soumettra pourtant les rêves de la chrétienté. Depuis la Fable des Florentins jusqu'au roman historique élu par Delacroix, l'imaginaire remplacera l'Olympe et le Paradis. On avait figuré les personnages de la Fable selon la Foi, on en viendra à figurer ceux de la Foi selon la Fable. Et l'art exercera, au bénéfice de l'imaginaire, la sorcellerie qu'il avait exercée au bénéfice du Christ, de l'Olympe ou du sacré.

Entre la morte de Dante et la naissance de Shakespeare, quel est à vos yeux le plus grand poète : Ronsard qui chante Hélène en s'accompagnant de la viole, ou Michel-Ange qui invente le héros, Titien qui ressuscite Aphrodite ? Que les génies des Grands Vénitiens ne nous trompe pas : Venise, qui va pourtant donner à la couleur son premier orchestre, est au service du poème, successeur du paradis, divin des dieux auxquels on ne croit plus.

Et le restera jusqu'à la fin du romantisme.

Celui-ci ne mérite nullement, en peinture, la place que nous lui accordons en poésie. Le dialogue emporté que Delacroix établit avec Venise à travers Rubens n'est pas plus chargé d'avenir que le dialogue serein d'Ingres avec Raphaël. Mais le romantisme découvre un monde de l'art inconnu de Venise comme de Raphaël. Pas seulement celui du poème, où Titien était roi : celui où Goya devient le frère de Rembrandt et de Michel-Ange. Monde d'un mystère essentiel, comme celui de la foi, et dans lequel les génies sont des intercesseurs du surhumain. Delacroix, vers 1850, prophétisait en tremblant qu'un jour viendrait peut-être où l'on admirerait ensemble, non Rembrandt et Michel-Ange (c'est fait) mais Rembrandt et Raphaël. Vous admirez fort sereinement Rembrandt et Piero della Francesca. Nous les admirerons avec Takanobu, la sculpture de Sumer et celle de l'Afrique. A cinq cent mètres de nous, dans l'atelier de Picasso, un moulage de *L'Esclave* règne sur la brousse des sculptures à griffes. L'Occident a cru fonder son admiration sur son esthétique, alors que, depuis deux cent ans, son esthétique flottante naît de ses admirations. L'amour n'est pas un palmarès, le Musée Imaginaire non plus.

Mais avec le romantisme, le monde de l'art tout entier va changer : le saint médiéval est élu par la sculpture comme l'a été Vénus ; l'éventail s'étend à toutes les grandes religions, et ressuscitera les formes de la spiritualité jusqu'au Gobi.

La gloire du mot : beauté, cesse avec Delacroix. Courbet, même Corot, ne diront plus : c'est beau. Ils diront : c'est bien. En même temps que l'Europe découvre sa pluralité du sublime, la

première qui ne se limite pas à une querelle d'écoles, elle découvre un réalisme de plus, dont la prédication épaisse trouve de curieuses limites depuis que nous savons que le génie de Courbet n'est réaliste ni pour un Japonais ni pour la photographie ; que les peintres de la préhistoire n'ont point imité leur ombre sur un rocher, et que les images des dieux sont fort antérieures aux portraits des hommes.

Les grands réalistes ne se définissent nullement par le trompe l'oeil. Comparé à Corneille, Molière est certainement réaliste, certainement pas photographe. Tout réalisme devrait, comme le réalisme-socialiste, être accompagné de son adjectif. Car il naît de l'idéalisme, du spiritualisme ou du romantisme qui le précède, et qu'il combat. Le réalisme roman, gothique, flamand ou espagnol, est plus apparenté au style de son temps, qu'aux autres réalistes. Celui du Shigemori contraignit à fermer la salle où se trouvait le rouleau ; celui de l'Olympia, à convoquer la police. Ce n'est à Sancho que Don Quichotte doit sa vie, c'est à Don Quichotte que Sancho doit son relief.

« Peindre ce qu'on voit » ne s'applique pas à une peinture bien ancienne, même si l'on va chercher dans les primitifs quelques bouts de paysage et quelques portraits de donateurs. Alors qu'autour d'Olympia, « carte à jouer » selon Courbet, va se déployer le premier Musée Imaginaire de la peinture.

J'ai montré comment ce tableau, supprimant l'illusionisme et le poème de la Vénus d'Urbin pour rivaliser avec elle, avait isolé le fait pictural : la relation des couleurs qui, dans un tableau, échappe au poème, à la religion ou au sacré qu'elle servit. La découverte de Manet est inépuisable, parce qu'Olympia n'est évidemment pas que la Vénus d'Urbin amputée du poème de Titien. Un peintre peut dégager de n'importe quel chef-d'oeuvre le fait pictural qu'il recèle ; il ne pourrait toutefois le fixer qu'inventant une corrélation des formes et des couleurs capables de remplacer celle du modèle. Ce qu'à fait Manet : la cohérence d'Olympia dans le monde la peinture, égale celle de la Vénus d'Urbin, déesse révoquée de l'imaginaire, dans celui du poème. Semblable aux âmes de la métempsychose, le fait pictural se manifeste par des incarnations.

On trouve dans le musée une assemblée des faits picturaux, mais d'une façon floue, car un peintre incarne un fait pictural en le traduisant dans sa propre langue : le fait pictural que Manet découvre dans Titien ressemble peut-être à celui que Cézanne découvre dans Sebastiano del Piombo, mais Manet ne peut en faire qu'un Manet, Cézanne ne peut en faire qu'un Cézanne. L'importance capitale du Musée, ce par quoi il succède au temple et au palais, c'est d'être le lieu de ce monde pictural : la peinture y devient sa propre valeur suprême. La peinture, non la beauté ou le génie.

Les peintres découvrent le fait pictural dans toutes les peintures du monde. Ce qui veut dire d'abord dans la peinture européenne de tous les siècles. Car elle est le domaine d'élection de la couleur, et le fait pictural transcende l'histoire : tout peintre le détecte chez van Eick comme chez Titien. C'est avec lui, que naît le musée intérieur où les tableaux échappent aux dieux et aux saints qu'ils figurent – et dans une certaine mesure, au temps, car l'oeuvre n'appartient qu'à son époque, si tous les décryptages appartiennent à la même, ou n'appartiennent à aucune. Le fait pictural, à travers les époques, trouve une transcendance ironiquement parente de celle de la beauté. C'est avec le premier Musée Imaginaire, et seulement avec lui, que la peinture occidentale cesse de se tenir pour une valeur de civilisation, parce qu'elle ne se réfère plus qu'à elle-même. Elle ignore au nom de quoi. Et

lorsqu'elle semble n'être plus qu'un jeu arbitraire de formes et de couleurs, paraît la peinture maudite.

Les contemporains s'en aperçoivent à peine, parce qu'ils voient en Rembrandt le premier peintre maudit. Le premier ? Il était le seul. Le seul aussi, qui eût tenté de changer la fonction de la peinture ; il n'en attendait pas le même inconnu que ses rivaux hollandais comblés d'honneurs, et il savait leur peinture promise au néant. Il est né avec les bamboches comme le romantisme avec Joseph Prudhomme.

Lorsque paraît l'art moderne, le musée est dans sa gloire. La survie des chefs-d'œuvre semble beaucoup plus assurée qu'aujourd'hui : avant la découverte de la métamorphose, l'immortalité durait plus longtemps. Ce qui va opposer fanatiquement, donc religieusement, les Indépendants aux Officiels, n'est pas un conflit de représentations, mais de survies : les Officiels croient qu'un peintre continue les grands morts en leur ressemblant, les Indépendants savent qu'ils ne les continueront qu'en ne leur ressemblant pas.

Pour les Officiels, les tableaux sont des spectacles. Ils survivront par la beauté. Toutefois ce mot, en perdant tout sens précis, a perdu l'immortalité : elle avait accompagné la beauté, comme l'éternité avait accompagné l'hieratisme. La proclamation de Théophile Gautier : « Tout passe. L'art robuste/Seul a éternité ;/Le buste/Survit à la cité » n'aura plus grand sens pour des peintres qui admireront des œuvres méprisées cent cinquante ans plus tôt, des Vierges romanes qu'on n'avait pas sculptées pour être des statues ; et qui se souviennent que les bustes romains et les nus grecs ont été oubliés mille ans sous la terre.

Pour les Indépendants, la peinture est l'exercice d'un pouvoir de création, puisqu'ils ne le posséderont qu'en n'imitant pas ce qu'il a créé. Dans leur civilisation sans immortalité, ce pouvoir est pouvoir de survie. Ils le rencontrent chaque jour au Louvre. Ils lui sacrifient tout. L'art n'est évidemment pas devenu religion, mais il est devenu foi. Le sacré de la peinture n'est plus un sacré de Dieu, c'est un sacré de mort. Cézanne et Van Gogh, croyants, tiennent plus à l'entrée de leurs tableaux au Louvre, qu'à l'ensevelissement de leur corps dans la terre chrétienne. Pour Cézanne comme pour Van Gogh, Degas, Matisse ou Braque, les lieux sacrés, c'est le Louvre. Parce que pour chaque peintre, les œuvres qu'il y élit sont *survivantes*. Ses images délivrées du temps étaient souvent nées pour les lieux délivrés du temps : l'église, le temple. À sa manière, le musée est aussi délivré du temps. Si Dieu affirmait à Cézanne que son tableau est mauvais, Cézanne serait désolé, car ses tableaux ne le satisfont guère ; mais si Dieu lui disait que sa peinture est mauvaise, le catholique Cézanne le prendrait par la main, et le conduirait au Louvre. Nous aussi.

Mieux que le Louvre, le Musée Imaginaire nous fait pressentir un temps de l'art, déconcertant depuis qu'il ne se confond plus avec l'immortalité. Car beaucoup des œuvres qu'il rassemble n'ont jamais appartenu seulement au temps fermé, contraignant, que le XIX^{ème} siècle eût appelé le temps réel, et que l'art a presque toujours suggéré aux hommes d'appeler le temps de la mort.

J'ai tenté jadis de suggérer le temps de l'art, en le rapprochant de celui des saints lorsqu'on les prie. Pour le fidèle, le saint appartient aussi au temps historique par sa biographie : saint François n'a vécu ni au siècle dernier ni à celui des Apôtres. Il appartient enfin au temps chronologique, à la durée des vivants. L'admiration « actualise » l'œuvre comme la prière actualise le saint.

L'œuvre d'art, qui appartient à son époque, n'appartient pas qu'à elle. Son temps, qui est celui de la métamorphose, nous a rendu intelligible la vie de l'œuvre d'art : c'est lui que l'a délivrée à la fois du présent, de l'éternité, de l'immortalité. Hors de la religion, le musée est le lieu du seul monde qui échappe à la mort.

Le pouvoir de l'artiste deviendra toujours plus énigmatique, de moins en moins limité au fait pictural. Le XIX^{ème} avait ressuscité des écoles de peinture ; le nôtre, ressuscitant les hautes époques, ressuscite des styles de sculpture. Quelques millénaires contre quelques siècles.

Et l'action de Cézanne ne se limite pas au fait pictural. Depuis des statues romanes jusqu'au Greco, en passant par Piero della Francesca, Cézanne révèle le style sévère de l'Occident, et une architecture secrète. Et Picasso, le pouvoir sans nom que définiront nous successeurs comme nous définissons celui de Cézanne et de Manet, et que vous venez de voir à l'affût, prêt à capturer pour le Louvre, les Vénus de la préhistoire et les figures des Nouvelles-Hébrides.

Si les artistes n'ont pas défini ce pouvoir, ils en ont maintes fois reconnu l'existence : Lorsaué j'ai cité à Picasso la phrase de Van Gogh : « Je puis bien, dans la vie et dans peinture, me passer du Bon Dieu. Mais je ne puis pas, moi, souffrant, me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie... » il en a cité la fin : « ...la puissance de créer. »

Nous n'en comprenons pas encore le langage, nous en entendons la voix. Ce pouvoir traverse les civilisations avec une force biologique. La mort de celui qui l'exerce n'est détruit pas l'action, et parfois la déclenche. Il oppose à la corrélation des formes vivantes, la corrélation des formes qu'il découvre. Il peut naître du plus troublant imprévisible, de l'illumination du fou, de la naïveté du naïf, de la patience du berger ; nous avons découvert, entre autres choses, les arts aléatoires. Mais il trouve sa permanence plus souvent dans un domaine profond : l'art n'a pas ordonné les formes de la vie selon son bon plaisir, mais selon les styles – selon les valeurs suprêmes des civilisations, au temps où elles les connaissent. Je retrouve ma phrase de jadis : « il y eut à Chartres un peuple plus chrétien que celui qui priait dans la nef, et ce fut le peuple des statues... »

L'art accorde ses éléments comme les éléments de la vie ne le font jamais. Quel visage possède l'unité de la Jeune fille au turban ? Cette unité, Vermeer la manifeste comme les sculpteurs de l'Olympie, comme les sculpteurs néo-sumériens des Goudéas ; comme d'autres artistes manifestent d'autres éléments de l'essence du monde. Le dialogue de Braque avec Picasso, de Cézanne avec Van Gogh, de Raphaël avec Rembrandt, de l'Acropole avec Chartres, est un très vieux dialogue, bien qu'il s'approfondisse lorsaué les sculptures éparées ici dans l'olivieraie et dans les géraniums, nous disent qu'il est aussi celui du Shigemori et de Poussin avec les fétiches du sang. La sculpture aztèque, les arts sauvages, ont fait irruption dans notre Musée Imaginaire comme Goya dans celui de Manet, Masaccio dans celui de Cézanne. Il annexe ses nouveaux styles comme nous accueillons les jeunes peintres. Les couleurs à naître seront confrontées au pouvoir qu'expriment en commun les couleurs apparemment inconciliables que nous n'avons pas oubliées. Chacun de nos maîtres a créé ses œuvres en face de toutes celles qu'il avait élues, même lorsqu'il les a créées contre elles. Le dernier lieu du Musée Imaginaire est l'esprit des artistes, et le jury de la survie est l'assemblée des œuvres qu'élit chacun d'eux dans les décombres de la mort.

Ce musée n'est pas une tradition, mais une aventure. Il ne se réclame d'aucune hiérarchie, surtout pas de celle de l'esprit, car il les englobe toutes. Il ignore le dialogue manichéen que l'Europe pratiqua si longtemps ; vous souciez-vous d'élire le musée de Dakar contre celui de l'Acropole, et non de découvrir ce qui les unit dans l'action pénétrante qu'ils exercent tous deux sur vous, et que vous savez plus complexe que l'admiration ? La beauté impliquait une esthétique, le Musée Imaginaire appelle une problématique. Envahis par l'art des continents comme la chrétienté le fut par l'antique, nous ne voyons pas plus finir le premier cycle de l'histoire planétaire, que nous ne l'avons vu naître : il commence avec les premières colonies, et se termine avec l'indépendance de toutes. Que notre art exprime ou non notre conquête du monde depuis les Grandes Découvertes jusqu'à la fin de l'Empire britannique, le Musée Imaginaire naît avec l'indépendance du Tiers Monde, et le procédé photographique sans lequel il serait né beaucoup plus tard, la détrame, est curieusement contemporain de la libération de l'Inde. Les arts aussi se sont émancipés, et le premier Trésor du Musée Imaginaire sera mondial avant un siècle.

Car, bien que ce musée soit le plus vaste de tous, il obsède notre mémoire et notre cœur – comme les précédents, par moins de cent chefs-d'œuvre. Même le petit Musée de l'Acropole possède en nous son Trésor, même le Louvre possède en chacun de nous son Salon Carré. Et le Musée de l'Homme et le Musée Imaginaire formeront le leur, qui ne leur ressemblera peut-être que dans la faible mesure où La Nympe et le Berger ressemble à l'œuvre de Titien, Les Trois Croix à l'œuvre de Rembrandt.

Les tableaux que nous appelons chefs-d'œuvre sont parfois des achèvements, souvent des œuvres hantées : « Si j'étais croyant, me disait Braque, je penserais, de certains tableaux, qu'ils ont été touchés par la Grâce... » Je n'ai pas connu un seul grand peintre, un seul ! qui ne m'ait dit sous une forme ou une autre : « Le plus importante, dans ce qu'on fait de meilleur comme dans les chefs-d'œuvre des autres, est inexplicable ; mystère ou clarté, c'est pareil. » Cet inexplicable règne sur le Trésor du Musée Imaginaire ; sur ce qui fait de l'œuvre capitale, la semblable privilégiée de ses sœurs, mais aussi la sœur d'œuvres dont tout la sépare – sauf leur appartenance commune à un monde encore inconnu... Les Régentes n'est pas l'achèvement de Hals, peintre assommant ! La Nympe et le Berger n'est pas l'achèvement des Titien éblouissants et multicolores de 1555. Mais le Trésor unit cette Nympe aux derniers Rembrandt par une fraternité inexplicable et manifeste. Il se forme lui-même. Nous croyons élire les membres du jury de la survie, mais chacun d'entre eux est aussi élu par les autres. L'assemblée appelle tantôt des parents, et tantôt des étrangers parce qu'étrangers. N'est pas Dogon qui veut en face de Phidias, mais n'est pas Phidias qui veut en face des Dogon. Van Gogh appelle Picasso, qui appelle les sculpteur des Cyclades. Comme l'artiste veut continuer ses maîtres et aussi les détruire. Même si la nature de l'art est indicible, il se peut qu'elle soit transmise par ce Trésor, à la civilisation qui commence avec nous, car l'art recèle quelque chose de plus profond que l'art. Le monde-de-l'art de nos artistes, tel que le suggère le Musée Imaginaire de chacun, succède aux surmondes des grandes religions et de l'Iréel, au moins par l'intemporel auquel il appartient – par ce qui le sépare du temps de l'homme. Dans notre civilisation sans surmonde, il est au moins leur successeur.

Et lorsque l'énigmatique Intemporel succède à l'opéra de l'Iréel, par les mêmes voies que celui-ci avait succédé aux dieux, le Trésor est le dernier vainqueur du destin : car le sacré, la beauté, le surhumain, l'imaginaire, que crurent servir les artistes, y deviennent les serviteurs morts de leur présence survivante.

Et le Trésor du Musée Imaginaire est la constellation des formes que nous croyons élire parce qu'elles répondent à l'interrogation fondamentale de notre civilisation - de notre civilisation qui ne parvient ni à chasser l'inconnaissable, ni à l'accueillir. Comme la beauté fut l'astre unique de celles qui répondaient à l'inconnaissable héliénique.

Presque toutes les civilisations historiques – et les autres – ont dialogué avec l'inconnaissable. Non par des voies mystérieuses : pour la réflexion sur l'art, la complaisance au mystère ne vaut guère mieux que la complaisance au rationnel. Il ne s'agit pas d'élire l'inconnaissable, mais de le circonscrire. Ce que nous demandons à quelques point-vigies de la connaissance, car si nul n'a l'expérience de la mort, chacun a connaissance de la mort ; et le sculpteur hindou qui s'est perdu dans l'Absolu se souvient de son chemin vers lui. L'inconnaissable englobe la mort, le sens et l'origine de la vie, le sacrifice, la cruauté ; il mêle ce que l'homme espère savoir, à ce qu'il ne saura jamais. L'étude des sentiments religieux, de l'inconscient, des sentiments magiques, nous a familiarisés avec les limbes ; et les réponses de l'humanité aux questions sans réponses ont presque toutes puisés dans l'art, leur plus puissant langage : l'inconnaissable grec avait appelé le style de la beauté, l'inconnaissable chrétien, le style de spiritualité chrétienne...

La civilisation dont celle du XIXème siècle devient sous nos yeux l'hésitante et optimisme préface, ne dévalorise par sa conscience de l'inconnaissable ; elle ne la divinise pas non plus. Elle est la première qui le sépare de la religion et de la superstition. Pour l'interroger.

Et sans cette interrogation, le Musée Imaginaire ne serait pas née.

La Grèce, la chrétienté romane, avaient répondu par les formes que créaient leurs propres artistes, parce qu'elles avaient répondu par une religion. Mais une art n'exprime jamais que l'inconnaissable, comme le sacré, prend forme par ce qui le suggère. Celui-ci gouvernait les arts à Sumer, en Égypte, à Byzance ; mais les oeuvres expriment le sacré sumérien, égyptien, byzantin, non le sacré tout court, parce que les arts naissent des sentiments et non des concepts. Notre art ne peut exprimer le sacré de notre religion, puisque notre temps n'est pas gouverné par une religion ; et quel art pourrait exprimer l'inconnaissable en soi ? Ayant découvert sa pluralité, nous ne l'approchons qu'à travers la pluralité de ses formes.

En un temps où l'individualisme nous fait héritiers du pluralisme de la liberté, Manet, Renoir, Cézanne et Van Gogh, Seurat auraient pu déjeuner ensemble ; Matisse et Kandinsky, Rouault et Mondrian, Picasso et Modigliani, Soutine et Klee, Braque et Chagall, qu'ont en commun les convives de ce banquet multicolore ? Le domaine des formes rebelles à celles de l'apparence. Monet croyait encore capturer des paysages plus ressemblants que ceux de Corot ; il n'y a plus de paysages.

Les formes de notre art ne coïncide pas avec celui des vivants.

Les grands artistes ne sont pas tout à fait des morts, leurs images non plus. Ces interlocuteurs des hommes disparus le seront aussi des hommes à naître ; Rembrandt, Baudelaire, ont manifestement concouru à créer leur peuple futur.

L'espace de la peinture n'est pas celui de la vie.

Les corrélations de la création artistique ne sont pas celles de la Création.

Les oeuvres sont objets de métamorphose – comme les dieux.

La vie humaine est ordonnée par la plus profonde conscience de la dépendance qui nous sommet au dieu sans temples de la Grèce, au dieu que toutes les civilisations historiques ont appelé destin – le contraire de la liberté, pour l'individu, pour l'humanité, pour le monde.

Par l'acte créateur, l'artiste invente une autre corrélation fondamentale. C'est pourquoi j'ai écrit il y a vingt-cinq ans, que nous éprouvions l'art comme un anti-destin. Il le restera tant que durera cette civilisation, qu'il soit celui de nos contemporains ou qu'il soit notre art des morts. Comme les dés de fer sur les genoux des dieux japonais, le passé attend sur les genoux de l'avenir.

Ensuite... le Musée Imaginaire non plus n'est pas éternel.

Je pense à la nuit où Michel-Ange allumait chandelle après chandelle pour contempler inépuisamment la résurrection du Torse du Vatican, dans le tumulte des marteaux qui construisaient Saint-Pierre et emplissaient la nuit...Sut-il que dans un temps plus même chrétien, qui n'aurait pas conservé du sien que le vacarme éternel, des hommes se souviendraient de la nuit romaine, où les chandelles projetaient, sur ce qu'on appelait alors de la beauté, l'ombre de Michel-Ange...

On dirait que l'ombre sur le Torse s'étend vers les collines apcifiées. Écoutez le petit chant des grenouilles...Cet après-midi, nous avons vraiment senti palpiter les fleuve sans âge : peut-être lorsque le Musée Imaginaire aura été jété au charnier des grans rêves, quelqu'un se souviendra-t-il de ces heures où nous entendions la création humaine jusqu'au fond des siècles, comme ces grenouilles jusqu'au fond de la nuit...Je pense à un bois des Vosges que nous venions de reprendre. Au-dessus de mes camarades tués, des oiseaux recommençaient à chanter de cette même petite voix, et le silence disait de sa vox obsédante : « Ils chantaient sur les corps des soldats de l'an II... »

Discursos no site do Ministério de la Culture

20) Discours prononcé à Washington à l'occasion du prêt de la Joconde (9 de janeiro, 1963)⁵¹²

Monsieur le Président,

Voici donc le plus célèbre tableau du monde. Gloire mystérieuse, qui ne tient pas seulement au génie.

D'autres portraits illustres peuvent être comparés à celui-là. Mais chaque année, quelques pauvres folles se croient Monna Lisa, alors qu'aucune ne se croit une figure de Raphaël, du Titien ou de Rembrandt. Quand le "France" a quitté Le Havre, aux bouquets apportés pour les passagères vivantes, était joint un bouquet porteur d'une carte sans nom, avec l'adresse: "Pour Monna Lisa"...

⁵¹² Disponível no endereço: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-joconde.htm>

La liste de ceux que troubla ce tableau est longue et commence à son auteur. Léonard, qui parle de sa propre peinture avec tant de modération, a écrit une fois: "Il m'advint de peindre une oeuvre réellement divine"...

On peut en donner maintes explications. Je suggérerai seulement celle-ci.

L'antiquité que ressuscitait l'Italien proposait une idéalisation des formes, mais le peuple des statues antiques étant un peuple sans regard, était aussi un peuple sans âme. Le regard, l'âme, la spiritualité, c'était l'art chrétien et Léonard avait trouvé cet illustre sourire pour le visage de la Vierge. En transfigurant par lui un visage profond, Léonard apportait à l'âme de la femme, l'idéalisation que la Grèce avait apportée à ses traits. La mortelle au regard divin triomphe des déesses sans regard. C'est la première expression de ce que Goethe appellera l'éternel féminin.

La possession des chefs-d'oeuvre impose aujourd'hui de grands devoirs, chacun le sait. Vous avez bien voulu, Monsieur le Président, parler d'un "prêt historique", pensant peut-être aux sentiments dont il témoigne. Il est historique aussi en un autre sens, qui vous fait grand honneur. Lorsque, à mon retour, quelques esprits chagrins me demanderont, à la tribune: "Pourquoi avoir prêté Monna Lisa aux Etats-Unis?" Je répondrai: "Parce qu'aucune autre nation ne l'aurait reçue comme eux".

Par vous, Monsieur le Président - et par Madame Kennedy, toujours présente lorsqu'il s'agit d'unir l'art, les Etats-Unis et mon pays - la plus puissante nation du monde rend aujourd'hui le plus éclatant hommage qu'une oeuvre d'art ait jamais reçu. Soyez-en loués tous deux - au nom de tous les artistes sans nom qui vous en remercient peut-être du fond de la grande nuit funèbre.

Un dernier mot.

On a parlé des risques que prenait ce tableau en quittant le Louvre. Ils sont réels, bien qu'exagérés. Mais ceux qu'ont pris les gars qui débarquèrent un jour à Arromanche - sans parler de ceux qui les avaient précédés vingt-trois ans plus tôt - étaient beaucoup plus certains. Au plus humble d'entre eux, qui m'écoute peut-être, je tiens à dire, sans élever la voix, que le chef-d'oeuvre auquel vous rendez ce soir, Monsieur le Président, un hommage historique, est un tableau qu'il a sauvé.

21) Discours prononcé à l'inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble (13 de fevereiro, 1968)⁵¹³

Vers 1835, Marie Dorval, l'une des plus grandes actrices de France, venue à Bourges, dut renoncer à jouer, faute de public.

En 1968, la Maison de la Culture de Bourges, ville de 65.000 habitants, a 11.500 abonnés.

La Comédie Française en a environ 8.000.

La Maison de la Culture de Grenoble, avant son ouverture, a reçu 18.000 adhésions.

Ces chiffres appellent votre réflexion sur plusieurs points.

⁵¹³ <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-grenoble.htm>

D'abord, les Maisons de la Culture sont un phénomène historique. Quels que soient le talent et l'activité d'un animateur, il obtient des résultats saisissants parce qu'il répond à un appel. Des Maisons de la Culture sont en train de naître dans le monde entier. A Assouan, la somptueuse Maison n'abrite encore qu'un cinéma et des expositions de produits de la région: elle est pleine d'attente, mais elle est pleine.

Ensuite, la Maison de la Culture ne répond nullement à un besoin de distraction. Que l'on m'entende bien: certes, on ne vient pas ici pour s'ennuyer. Mais finissons en avec un malentendu né il y a trente ans, lorsque la culture était tenue pour une occupation privilégiée des loisirs. Il n'y a pas de culture sans loisirs, c'est évident. J'insiste sur ceci: ne voir dans la culture qu'un emploi des loisirs, c'est assimiler le public des Maisons de la Culture à la bourgeoisie de naguère. La distraction de cette bourgeoisie, c'étaient les tournées. La collectivité qui s'inscrit aux Maisons de la Culture attend de nous tout autre chose que les tournées pour tous. Le Théâtre National Populaire de Paris n'a pas dû sa vaste audience à la diffusion des pièces de boulevard.

Avant de préciser ce que nous voulons faire pour la culture dans notre pays, il convient de nous demander ce qu'elle peut être.

Comment parler d'elle ici, sans qu'apparaisse la grande ombre qui règne sur cette ville depuis plus d'un siècle? Devant notre tentative, que penserait un Stendhal d'abord stupéfait?

Pour peu que la connaissance de notre temps lui fut donnée avec la résurrection, il constaterait d'abord quatre événements plus ou moins pressentis par lui: l'entrée simultanée des Etats-Unis et de la Russie dans l'histoire, le triomphe de la République et celui du rationalisme.

Mais il constaterait que le rationalisme, limité à lui-même, a échoué partout à créer un type d'homme qui succédât au type chrétien, même à un type chrétien bien inférieur à celui du saint ou du chevalier; il découvrirait avec surprise que la figure de l'homme qui accompagnait le rationalisme dans son cœur n'était pas une figure rationnelle, mais celle qui avait obsédé la Révolution et Napoléon: la figure exaltante qu'avaient léguée à son temps Sparte, un peu Athènes et surtout Rome.

L'étonnement supposé de Stendhal nous instruit.

Tout d'abord, il nous suggère, à nous qui connaissons la pluralité des civilisations, que dans presque toutes les grandes civilisations du passé (à l'exception peut-être de deux ou trois siècles dans la Rome antique) la figure supérieure de l'homme, celle qui l'exalte, a été ordonnée par la religion. Comme la société elle-même. Serf ou chevalier, le chrétien médiéval fut ordonné par sa foi comme l'Hindou l'est aujourd'hui par la sienne.

Stendhal a connu des siècles où le christianisme devenait de plus en plus profane. Encore Louis XIV épousait-il Mme de Maintenon et Saint-Simon faisait-il chaque année retraite à la Trappe. Nous savons qu'à l'affaiblissement de la foi, ou plus exactement de la puissance ordonnatrice de la foi, se substituait, depuis la Renaissance, l'étendue de plus en plus grande prise par ce qu'on appelait l'humanisme. Mais il semblait évident que l'humanisme créerait son type d'homme; qu'il substituerait son imaginaire à l'imaginaire chrétien. Or, voici l'un des faits décisifs de notre siècle: la civilisation des machines et de la science, la plus puissante civilisation que le monde ait connue, n'a été capable de créer ni un temple, ni un tombeau. Ni, ce qui est plus étrange, son propre imaginaire.

Que chaque civilisation apporte ses valeurs, nous le savons tous. Nous savons moins qu'elles sont inséparables d'un immense domaine d'imaginaire, qui les entoure comme l'inconscient entoure le conscient. Le XVIII^e siècle a cru que la civilisation nouvelle se fonderait sur la transmission des connaissances. A la rigueur, il eût parlé de la transmission d'une morale. Tout le reste, il l'eût appelé superstition. Le Moyen Age avait connu une transmission des connaissances - ne fussent-elles que celles de la théologie - mais le peuple fidèle ne vivait pas de ces connaissances, il vivait de la Révélation et de la Légende Dorée. Dans notre civilisation, la recherche désintéressée de la connaissance est assurément une haute valeur, mais pour le chercheur, non pour un peuple fidèle.

Les valeurs profanes ne se sont nulle part substituées aux valeurs religieuses. Elles fondent une civilisation de l'Aventure au sens le plus élevé, où l'homme avance en s'éclairant de la torche qu'il élève dans sa main. Notre civilisation devrait être une civilisation sans rêves, mais il ne dépend pas d'une civilisation de se passer de rêves.

Napoléon avait prévu le vide qu'allait créer le rejet du christianisme. Si bien qu'il se hâta de rétablir celui-ci. Mais il ne s'agissait plus d'un christianisme ordonnateur de la civilisation européenne; plutôt, d'un christianisme comme le sien. Le grand imaginaire demeurait l'imaginaire romain. Au-dessous de ce plutarquisme tout ce qu'on appelait alors les belles-lettres jouait son rôle. Napoléon ne dédaignait certes pas Molière, même lorsqu'il jugeait Corneille plus utile à l'Empire. Mais il avait compris, comme toute cette époque qui conviait au théâtre un parterre de rois, que le domaine que nous appelons aujourd'hui culturel ne se limitait pas à des connaissances. L'Université avait la charge d'étudier nos grands écrivains, le théâtre avait la charge d'enseigner à les aimer. Ce n'était pas Fontanes, qui enseignait le vrai Corneille de Napoléon: c'était Talma. Et il eût enseigné aussi celui de Saint-Just.

Ainsi fut conçue la formation de la jeunesse française qui devait occuper les cadres de l'Etat.

A Paris, l'ensemble des grandes écoles! à Paris, les théâtres très impérieux, chargés de l'âme de la jeunesse quand l'Université ou Polytechnique avait charge de son esprit ! Le reste était province, c'est-à-dire, dans ce domaine, tournées ou néant. Le théâtre, pour Stendhal qui vécut du théâtre, ce n'était pas Grenoble, c'était Paris. Si Napoléon se fait présenter à Moscou le décret fameux, c'est que la Comédie Française n'est pas à ses yeux un lieu de divertissement, mais un des lieux de formation de la grandeur française.

L'Empire tombé, rien ne changea. La prédication de l'imagerie héroïque, la transmission de toute culture, *Horace* et le *Bourgeois Gentilhomme*, ce fut Paris. Et que dire de la musique, de la peinture! Napoléon avait créé le plus grand musée du monde, il l'avait créé au Louvre. La province recevait les connaissances, elle ne recevait pas les sentiments. Mesdames et Messieurs, la première raison d'être de cette Maison de la Culture, c'est que tout ce qui se passe d'essentiel à Paris doit se passer aussi à Grenoble.

On connaît la réponse: la télévision y pourvoira. Je n'en crois rien. Pour diverses raisons dont les unes sont de simple bon sens. Une exposition passe à la télévision, même en couleurs, avec rapidité; alors que la nouvelle technique va permettre de projeter les reproductions à la dimension des originaux pendant des semaines. Il y a aussi que la télévision n'appelle pas la discussion publique, qui a joué un si grand rôle à Bourges. Or, tout ce qui appelle la participation du public est bon. Il y a encore que, pour des raisons qu'il faudra bien découvrir un jour, rien ne remplace tout à fait la présence humaine.

Il y a enfin une raison décisive: de même que, malgré les affirmations véhémentes d'autrefois, le disque n'a pas tué le chanteur, loin de là ! de même que la reproduction n'a pas tué le musée - à Bourges comme à Amiens, et même comme à Belleville - la télévision ne vide pas la Maison de la Culture, elle l'emplit.

Voici donc, pour la première fois, une civilisation que ses rêves frôlent ou possèdent, et qui n'ordonne pas ses rêves. On a beaucoup dit que la machine excluait les rêves, ce que chaque expérience contredit. Car la civilisation des machines est aussi celle des machines de rêves, et jamais l'homme ne fut à ce point assiégé par ses songes, admirables ou défigurés. Jamais on n'avait vu, au service du génie russe Tolstoï une actrice suédoise et un metteur en scène américain faire pleurer les hommes, de New-York à Calcutta. Mais jamais une pareille soumission à l'infantilisme n'aura proposé à tous les hommes de la terre un peuple de rêves qui ne signifient rien au-dessus de quinze ans. Les rêves n'ont pas d'âge ? Ils peuvent appartenir à une enfance qui est le pôle secret de la vie, ou à une enfance qui en reste le balbutiement. Pour la première fois les rêves ont leurs usines, pour la première fois l'humanité oscille entre l'assouvissement de son pire infantilisme et la *Tempête* de Shakespeare.

C'est pourquoi ce que nous tentons ici, ce que nous voulons tenter dans toute la France, ce que d'autres tentent ailleurs, a tant d'importance. Chaque civilisation a connu ses démons et ses anges. Mais ses démons n'étaient pas nécessairement milliardaires et producteurs de fictions. Quant aux anges, nous savons ceci. Tôt ou tard, l'usine de rêves vit de ses moyens les plus efficaces qui sont le sexe et le sang. Et une seule voix est aussi puissante que celle du sexe et du sang: celle de la survivance, que l'on appelait jadis l'immortalité.

Pourquoi? Nous l'ignorons, mais nous le constatons. Devant le Cid, devant Macbeth, devant Antigone, nous découvrons ce qui s'oppose au plus agissant langage des instincts, ce sont les paroles qui ont triomphé de l'épreuve des siècles. L'oeuvre la plus puissamment basse ne prévaut pas contre l'écho de ce que la petite princesse thébaine disait au pied de l'Acropole: "Je ne suis pas venue sur la terre pour partager la haine, mais pour partager l'amour".

Nous voici au point capital de notre entreprise. Supposons que la culture n'existe pas. Il y aurait les yé-yé, mais pas Beethoven; la publicité, mais ni Piero della Francesca ni Michel-Ange; les journaux, mais pas Shakespeare; James Bond, mais pas le *Cuirassé Potemkine* ni la *Ruée vers l'or*. Pourtant il y aurait une création, il y aurait un art, il y aurait des maîtres vivants. Mais si nous pensons aux nôtres, aussitôt nous découvrons comment ils se rattachent à ceux du passé. Hemingway est parent de Shakespeare plus que du New-York Times. Parce que ce qui unit tous les maîtres, c'est leur référence à autre chose que la vie. Le domaine de la culture, c'est le domaine de ce qui s'est référé à cette autre chose, d'ailleurs variable. Et à une image de l'homme acceptée par lui, et est simplement l'image la plus haute qu'il se fait de lui-même. C'est cette référence qui permet à l'oeuvre de survivre à son auteur. Dans une civilisation religieuse, ce qui assure la vie des valeurs, c'est la religion elle-même. Dans une civilisation non religieuse, c'est ce domaine de référence qui délivre l'oeuvre de sa soumission à la mort. Le Moyen Age était stupéfait que la civilisation grecque n'eût pas été fondée sur sa propre Bible, mais toute la jeunesse grecque connaissait Homère. Si bien que nous commençons à comprendre pourquoi la culture joue un si grand rôle: elle est le domaine de transmission des valeurs. Une civilisation sans valeurs ne serait pas une civilisation, ce serait une société d'infusoires. Cherchez en vous-mêmes: vous n'y trouverez pas une seule valeur non-chrétienne qui ne vous soit apportée par la culture.

Ce qui pourrait nous mener à voir dans la culture un musée des valeurs. Et nous savons qu'il n'en est rien, parce que nous sentons que si le présent ressuscite le passé, il ne cesse de le métamorphoser. Ce fait capital, qui peut sembler assez complexe, deviendra clair si nous en étudions l'expression la plus célèbre et jusqu'ici la plus profonde: la Renaissance.

Elle redécouvre les dieux antiques. Mais prenons garde qu'elle ne les ressuscite pas en tant que dieux. Praxitèle, à sa manière, croyait à Aphrodite. Ni Botticelli, ni Raphaël n'y croient. Aphrodite, qui avait été déesse, était devenue démon; elle ne redevenait pas déesse, elle devenait oeuvre d'art. Or, une métamorphose parente est imposée à la totalité des oeuvres par la seule coulée du temps. Cézanne ne peut pas être pour nous ce qu'il était pour ses contemporains parce que, depuis, il y a eu Picasso. Chaque siècle refait son anthologie. Dans sa lutte contre les puissances de l'instinct, la culture n'est pas l'accumulation des valeurs du passé, elle en est l'héritage conquis.

Nous sentons que la culture occidentale est en pleine mutation. Parce que notre siècle a pour la première fois découvert tous les arts de la terre. Mais aussi parce qu'à maints égards, la culture qui nous est léguée fut celle de la bourgeoisie. Les nations communistes ont fait de leur culture une culture révolutionnaire, mais nous sommes en train de transformer la nôtre beaucoup plus que nous le croyons. Pour chacun de nous, le Musée imaginaire existe en face du musée tout court; la Grèce nous parvient en face des civilisations de l'Orient ancien, de l'Asie et quelques autres. La métamorphose qu'apporteront, en une génération, les Maisons de la Culture comme celle-ci, celle qu'apporteront les Maisons de la Culture africaines, pour être moins manifeste que celle qu'apporte l'Union Soviétique, ne sont peut-être pas moins décisives. Jean Vilar a fortement agi sur le public du Théâtre National Populaire, mais ce public a fortement agi sur l'oeuvre de Jean Vilar. Ici, les spectateurs, qu'ils le sachent ou non, sont aussi des acteurs. Avec la nation entière à la place d'une classe privilégiée, avec les nouveaux moyens de diffusion des oeuvres, la culture change de nature.

A la Table Ronde de l'Unesco, le représentant de l'Académie des Sciences de Moscou, M.Zvorikine, a dit: "Aujourd'hui, on sait qu'on peut produire beaucoup, maisons et autos, mais le problème pour l'avenir est de trouver un sens à cette richesse..." Nous dirions de notre côté, et sans doute les conséquences en seraient-elles les mêmes: "Maisons et autos construites, le problème est de savoir comment sera l'homme qu'on mettra dedans." Il est question d'échanger l'année prochaine, pour quelques semaines, une de nos Maisons de la Culture avec son équivalent soviétique. Alors commencera l'une des plus profondes confrontations qu'ait connues l'histoire de l'esprit: celle de la culture pour tous avec la culture de chacun.

Car dans toutes les civilisations modernes, c'est-à-dire dans toutes les civilisations nées de la machine, l'homme se trouve en face du plus grand conflit de son histoire. D'une part, les grands moyens de communication des masses, au service des instincts, avec leurs puissantes techniques d'assouvissement. De l'autre, des moyens d'expression aussi étendus, pour chacun de ceux qui les appellent, au service des images de l'homme que nous ont transmis les siècles, et de celle que nous devons léguer à nos successeurs. C'est pourquoi la culture doit être tôt ou tard gratuite comme l'est l'instruction, c'est pourquoi cette Maison, si vaste qu'elle vous paraisse aujourd'hui, appellera sans doute, dans vingt ans, de nombreux relais. Le grand combat intellectuel de notre siècle a commencé. Mesdames et Messieurs, cette Maison y convie chacun de vous, parce que la Culture est devenue l'autodéfense de la collectivité, la base de la création et l'héritage de la noblesse du monde.

22) Discours prononcé à l'occasion de l'Assemblée Générale de l'Association Internationale des Parlementaires de Langue française (28 de setembro, 1968)⁵¹⁴

Monsieur le Président, Mesdames, Messieurs,

L'ensemble de nos travaux serait vain si nous ne prenions pas d'abord conscience du fait décisif qui les domine: jamais l'humanité, même lors de la chute de Rome, n'a subi, en une seule génération une si profonde métamorphose. Dans le domaine de l'esprit comme dans tant d'autres, nous sommes en face d'une nouvelle civilisation. Non seulement nouvelle en face de celle du XIXe siècle, mais encore en face de toutes celles qui l'ont précédée. C'étaient les grandes civilisations agraires, et les conseillers des pharaons ou d'Alexandre étaient presque les mêmes que ceux de Napoléon. Mais si Napoléon eût pu assez facilement parler avec Ramsès des moyens de gouvernement il aurait grand mal à en parler avec le président Johnson, Staline, le Général de Gaulle ou Mao Tsé Toung.

Dans ce domaine de l'esprit, la première caractéristique de notre époque, c'est évidemment la diffusion des oeuvres. Mais de façon plus complexe qu'il ne semble. Parce que les disques, les photos d'oeuvres d'art, les traductions, le cinéma, la télévision, apportent la présence concrète de la première culture mondiale. L'humanité prend à la fois conscience des invincibles frontières qui la morcelaient, de l'impossible dialogue, par exemple, entre la civilisation aztèque et celle de la Chine ancienne - et des sentiments profonds qui nous unissent. Dans l'une des versions d'*Anna Karénine*, un metteur en scène américain, qui faisait jouer par une actrice suédoise, Garbo, le personnage illustre conçu par un romancier russe, a fait pleurer les foules de tous les continents. Chaplin a fait rire la terre entière.

Prenons garde que ce n'est pas d'une juxtaposition des connaissances que nous sommes les premiers héritiers. Les statues africaines ou celles des hautes époques, qui entrent à côté des statues grecques dans nos musées et dans nos albums, ne sont pas des statues grecques de plus. Il ne s'agit pas de rivalité. La statue africaine n'est pas meilleure ou moins bonne: elle est *autre*. Elle met en question notre notion même de l'art, comme l'entrée en scène presque simultanée de toutes les cultures met en cause notre civilisation. La métamorphose apporte sa propre création. Qu'auraient eu à se dire Saint Paul et Platon? Des injures? Pour que leur dialogue devînt possible, il fallait que naquît Montaigne.

Nous sommes chargés de l'héritage du monde, mais il prendra la forme que nous lui donnerons.

C'est ici qu'entrent en jeu les grandes cultures nationales. Car, en même temps que notre siècle découvre la culture mondiale, il découvre, à sa grande surprise, le renforcement des nations par les grandes voix alternées de Marx et de Victor Hugo, le XIXe siècle avait proclamé la venue de l'Internationale politique. Peu après, Nietzsche annonçait: "Le XXe siècle sera celui des guerres nationales..." Partout les nations naissent ou renaissent. C'est Nietzsche qui a gagné. Mais prenons garde que les nations, dans notre siècle, ne sont plus ce qu'elles furent jadis. Le fait national est l'un des plus importants de notre temps, mais il n'est plus la base du nationalisme, il est, avant tout, un problème. Pour en prendre pleinement conscience, il suffit de comparer la Chine des empereurs et la Chine de Mao Tsé Toung, l'empire des tsars et la Russie soviétique. Peut-être suffit-il de penser à Prague...

⁵¹⁴ <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-septembre68.htm>

Notre propre problème n'est donc nullement dans l'opposition des cultures nationales, mais dans l'esprit particulier qu'une culture nationale peut donner à la culture mondiale. Nous sommes de culture française, et entendons le rester parce que nous avons découvert la force de l'enracinement, la faiblesse de l'abstraction en ces matières. Quand nos communistes veulent n'être pas Français, ils ne deviennent pas internationaux, mais Russes ou Chinois.

Ce qui tient d'abord à la fonction nouvelle de la culture. Toutes les civilisations qui ont précédé la nôtre ont été des cultures religieuses, à l'exception de quelques siècles d'Occident. Pour les masses, les valeurs essentielles, le caractère exemplaire de l'homme étaient données par la foi. Pour la chrétienté entière, le type exemplaire de l'homme médiéval était le chevalier. Pour le Moyen Age, le lieu de la culture ce n'était pas la bibliothèque, c'était l'Eglise.

La Renaissance a changé tout cela, parce que, pour un nombre d'hommes assez restreint, elle a inventé une antiquité exemplaire. Pour la Toscane de Laurent le Magnifique, l'antique n'est pas, comme pour nous, une civilisation parmi d'autres, l'objet d'une interrogation: l'antiquité, c'est Plutarque; le monde de Périclès, d'Alexandre et de César, où Néron glisse comme une ombre. Surtout, le monde des penseurs qui nous ont transmis une des plus nobles images de l'homme. C'est en ce temps que le mot culture a pris le sens que nous lui donnons encore. La Renaissance ne fut nullement anti-chrétienne. Son objet, ce fut d'unir Socrate et Bernard de Clairvaux, le sage et le saint, le héros et le chevalier. Ce qu'elle attendait du passé qu'elle ressuscitait, au temps où la chrétienté perdait sa puissance de cathédrale, *c'était la défense de ses propres valeurs.*

Nous aussi. Mais de façon plus dramatique, parce que nos valeurs sont beaucoup plus menacées.

Elles le sont d'abord parce que notre civilisation est une civilisation agnostique. Pour la première fois, le cosmos et l'homme sont irréductiblement dissociés. Nous connaissons mieux que tous nos prédécesseurs les lois de l'univers; mais à l'univers d'Einstein, l'homme n'est pas nécessaire, sauf pour le concevoir. Notre univers pourrait très bien se passer de l'homme. Nous le connaissons mieux qu'on ne l'a connu avant nous; mais quelle relation établissons-nous entre les lois de la matière et ce que nous révèle la psychanalyse?

Voici donc, pour la première fois, une civilisation que ses rêves frôlent ou possèdent et qui n'ordonne pas ses rêves. On a beaucoup dit que la machine excluait les rêves, ce que tout contredit. Car la civilisation des machines est aussi celle des machines à rêves, et jamais l'homme ne fût à ce point assiégé par ses songes, admirables ou défigurés. Mais jamais une pareille soumission à l'infantilisme n'aura proposé à tous les hommes de la terre un peuple de rêves qui ne signifient rien au-dessus de quinze ans. Les rêves n'ont pas d'âge? Ils peuvent appartenir à une enfance qui est le pôle secret de la vie, ou à une enfance qui en reste le balbutiement. Pour la première fois, les rêves ont leurs usines, et pour la première fois, l'humanité oscille entre l'assouvissement de son pire infantilisme et *La Tempête* de Shakespeare.

C'est pourquoi ce que tentent nos Maisons de la Culture, et ce que d'autres, dans d'autres pays, commencent à tenter après elles, a tant d'importance. Chaque civilisation a connu ses démons et ses anges. Mais ses démons n'étaient pas nécessairement milliardaires et producteurs de fictions. Quant aux anges, nous savons ceci. Tôt ou tard, l'usine de rêve vit de ses moyens les

plus efficaces qui sont le sexe et le sang. Et une seule voix est aussi puissante que celle des instincts fondamentaux: celle de la survivance, que l'on appelait jadis l'immortalité.

Pourquoi? Nous l'ignorons, mais nous le constatons. Devant *Le Cid*, devant *Macbeth*, devant *Antigone*, nous découvrons que ce qui s'oppose au plus agissant langage des instincts, ce sont les paroles qui ont triomphé des siècles. L'oeuvre la plus puissamment basse ne prévaut pas contre l'écho de ce que la petite princesse thébaine disait au pied de l'Acropole: "Je ne suis pas venue sur la terre pour partager la haine, mais pour partager l'amour".

La culture, c'est ce qui permet à notre civilisation de lutter contre ces usines de rêves ce qui permet de fonder l'homme l'Homme lorsqu'il n'est plus fondé sur Dieu. Ainsi sa fonction dans notre civilisation apparaît-elle clairement. Et avec elle l'absurdité du problème qui se pose depuis cinquante ans, celui de la rivalité des cultures vivantes. Il est sans intérêt de chercher si nous devons préférer la culture française à l'anglaise, l'américaine, l'allemande ou la russe. Parce que nous pouvons connaître - nous devons connaître - d'autres cultures que la nôtre; mais nous ne les connaissons pas de la même façon. Le colonel Lawrence disait par expérience que tout homme qui appartenait réellement à deux cultures (dans son cas, l'anglaise et l'arabe) perdait son âme. Pour atteindre la culture mondiale - ce qui veut dire, aujourd'hui, pour opposer aux puissances obscures les puissances d'immortalité - chaque homme se fonde sur une culture, et c'est la sienne. Mais pas sur elle seule.

Nous avons vu les grandes nations, l'une après l'autre, donner aux grandes religions une forme particulière: le catholicisme devenir anglican, ou le bouddhisme indien devenir japonais. Encore le christianisme est-il d'abord devenu romain et chacune des grandes civilisations occidentales est-elle devenue grecque à sa manière. Je crois que pour maintes nations la culture française est en train de jouer le rôle médiateur que joua jadis la culture grecque.

Ici se présente l'une des plus saisissantes aventures de l'esprit que notre siècle ait connues, celle de l'entrée des cultures africaines dans la civilisation universelle. Avec sa sculpture, sa danse, sa musique, l'Afrique a pris conscience de ses propres valeurs. On sait désormais que les Ancêtres ne sont pas des fétiches. Et il se trouve que ces valeurs fondamentales que le président Senghor proclame comme celles de la Négritude sont exprimées principalement par des Africains de culture française. Nous assistons à une puissante symbiose afro-latine. L'indépendance retrouvée, je la crois viable, pour les mêmes raisons qui rendirent viable la symbiose gallo-romaine. La Gaule s'est accordée à Rome en un temps où Rome était devenue universaliste. Or, si la culture française n'est pas la première culture du monde, où un temps où il n'y a plus de première culture du monde, elle est sans doute la plus universaliste. Il y a des peuples qui ne sont jamais plus grands que lorsqu'ils se replient sur eux-mêmes: l'Angleterre de Drake et de la bataille de Londres. Et il y en a d'autres qui ne sont grands que lorsqu'ils le sont pour tous les hommes. Sur toutes les routes de l'Orient, il y a des tombes de chevaliers français; sur toutes les routes de la Révolution, il y a des tombes de soldats français. Et sans doute est-ce à cause de la Révolution française que notre culture exprime mieux que d'autres les valeurs profanes qui ont succédé aux valeurs chrétiennes - ce qu'un Africain, et non un Européen, a nommé "l'appel de l'homme à l'homme, les grands besoins élémentaires de justice, de fraternité et d'amour". Peut-être est-ce en liaison avec les Etats-Unis que l'Afrique exprimera le plus puissamment, par la musique, son émotion et son malheur; mais c'est certainement à travers la culture française qu'elle exprime le plus puissamment sa liberté.

Enfin, il existe un continent dont je ne parlerai que pour finir, puisqu'il n'est pas de langue française: c'est l'Amérique Latine. Il nous révèle de façon éclatante nos propres valeurs. Là nous voyons à quel point le lien entre la culture française et la Révolution française (qui se réclame tellement des écrivains!) a eu d'action sur le monde. Je me souviens de ma visite du petit musée de Puebla. Le conservateur, un instituteur mexicain, me parlait de son affection pour la France. Or, les murs étaient couverts de fresques qui représentaient les combats entre les troupes de Juarez et les zouaves de l'expédition du Mexique. Je marquai donc ma surprise: "Mais ça n'a aucune importance, dit-il, dans nos écoles, on apprend par coeur une dizaine de textes courts. Parmi eux, il y a la lettre de Victor Hugo à Juarez, écrite pendant les combats: Si vous êtes vainqueur, Monsieur le Président, vous trouverez chez moi l'hospitalité du citoyen; si vous êtes vaincu, vous y trouverez l'hospitalité du proscrit." Tous les petits indiens connaissent cette phrase. Pour eux, c'est la France.

Je compris alors pourquoi, en Amérique latine, la révolution russe n'a pas effacé la nôtre; et pourquoi notre culture y est encore si vivante. Parce qu'une culture n'est pas seulement un ensemble de connaissances, mais aussi l'organisation d'une sensibilité, une transmission et une recreation des valeurs, un héritage particulier de la noblesse du monde.

Et c'est, avant tout, une *volonté*. J'ai écrit jadis: la culture ne s'hérite pas, elle se conquiert. Ce qui doit nous unir, c'est l'objet de cette conquête. Nous avons vu, devant le monde africain, l'attitude américaine et l'attitude russo-marxiste. Nous ne voulons pas, à l'heure actuelle, d'un héritage américain ni russe. Pas davantage français. Mais nous voulons que la culture française retrouve en nous tous ce qui fit sa grandeur passée, la confiance en tous les hommes qu'elle a marquée par sa longue traînée d'espoir révolutionnaire, de tombeaux et de cathédrales. Il y a dix ans que j'ai proclamé, au nom de mon pays, devant l'Acropole illuminée: la culture ne connaît pas de nations mineures, elle ne connaît que des nations fraternelles. Tous ensemble, nous attendons de la France l'universalité, parce qu'elle seule s'en réclame.

Messieurs, en ce temps où l'héritage universel se présente à nos mains périssables, il m'advient de penser à ce que sera peut-être notre culture française dans la mémoire des hommes, lorsque la France sera morte; lorsque, "au lieu où fut Florence, au lieu où fut Paris - S'inclineront les joncs murmurants et penchés"... Je pense qu'elle ne sera pas très différente de ce qu'elle est dans le coeur de l'instituteur de Puebla. Et qu'on trouvera quelque part une inscription semblable aux inscriptions antiques, qui dira seulement : En ce lieu naquit, un jour, la culture de la fraternité.

Discursos inéditos do *Fonds Malraux* (Bibliothèque Jacques Doucet – Paris)

23) Allocution prononcée au Festival de Cannes le 15 mai 1959 [fragmento] – Cote MLX ms ep 88

Puisque, pour la première fois, le ministre chargé du cinéma se trouve être l'un des vôtres, qu'il lui soit permis de vous remercier d'abord selon les devoirs du ministre et de vous parler ensuite selon les plaisirs du complice. (...)

Avant la fin de l'année, la Cinemathèque française sera devenue la Comédie Française du cinéma. Et avant trois ans dans tous nos départements, chaque Maison de la Culture possèdera son ciné-club.

Que chaque festival continue à défendre le cinéma en tant qu'art, en tant que création. Ce sont des choix comme les vôtres qui légitiment l'aide des états, dont la justification est de rendre plus faciles les conquêtes de votre liberté.

L'importance du cinéma, c'est qu'il est le premier art mondial. La puissance de l'image est victorieuse des différences de langue. Et au service du Russe Tolstol, une actrice suédoise dirigée par un metteur en scène américain bouleverse l'Occident, l'Inde et le Japon.

Que la puissance convaincante des images ne nous trompe pas. Elle ne tient nullement, vous le savez tous, à ce que le cinéma imite la réalité, mais à ce qu'il est le plus puissant interprète du monde irréel; de ce qui, depuis toujours, paraît ressembler au réel, mais à quoi le réel ne ressemble pas.

C'a été le monde du roman et plus encore celui de la peinture. Mais si le roman s'affaiblit d'année en année, si la peinture, figurative ou non, a renoncé à la fiction, c'est peut-être d'abord parce qu'aucune fiction n'est rivale de celle du cinéma.

Ce que le cinéma nous révèle chaque année d'avantage, c'est que les hommes, malgré tout ce qui les sépare, malgré les plus graves conflits, communient dans quelques rêves fondamentaux.

Parce que le cinéma exprime, et aussi parce qu'elle n'exprime pas. Je m'explique: lorsque j'étais des vôtres... (Ici, le projet pour la fin d'Anna Karénine)

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

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

24) Discours à Ouagla (1 mai 1959) – [fragmento] – MLX ms ep 87

Monsieur le Maire, vous avez proclamé votre confiance dans le Général de Gaulle en citant la vieille devise de la République. Peut-être est-il impossible de rendre les hommes libres, égaux et fraternels. Mais il n'est pas impossible du tout de les rendre plus libres, moins inégaux et plus fraternels. Cela dit, écoutez bien! Pendant quatre ans nous avons combattu sur les champs de bataille ou dans la nuit – et pendant quatre ans on nous a crié que le Général de Gaulle était l'adversaire de la République; et après quatre ans il l'a rétablie.

Et l'une de nos tâches les plus urgentes est en effet, Monsieur le Maire, la conquête de notre fraternité. Qu'il s'agisse de notre emprise historique qui s'appelle la Communauté, ou qu'il s'agisse modestement de cette ville. L'écho des grenades n'est pas si loin, mais que signifie-t-il si la ville musulmane qui l'entende est protégée, libre et fraternelle. Cette foule nous crie que nous y parviendrons ensemble!

25) Discours prononcé à la Maison Blanche (11 de maio, 1962) – MLX ms ep 103

Monsieur le Président, Mesdames et Messieurs,

Je crois que c'est la première fois qu'il m'arrive, en tant qu'invité, d'avoir à répondre à un discours que je n'ai malheureusement pas entendu.

Je vous remercie de m'avoir accueilli ici par vos chefs-d'oeuvre, et mieux encore, par vos chefs-d'oeuvre présentés par Madame Kennedy. Je puis à peine dire à quel point un tel accueil m'a ému; mais je dis que j'ai été reçu ici comme je ne l'avais jamais été. Et je ne le dis pas par courtoisie, mais parce que cet accueil a un sens.

J'ai visité jadis, cet autre grand pays, la Russie; parmi ses neiges immenses, j'ai eu alors le sentiment d'un espoir sans bornes. Ici, le sentiment est différent. Peut-être exprime-t-il l'essence même du monde occidental: la liberté fraternelle.

Un mot encore: les États-Unis sont aujourd'hui, par excellence, le pays qui assume le destin de l'homme. Et c'est la première fois dans l'histoire, qu'une nation occupe une telle place sans l'avoir cherchée. Au cours des millénaires, beaucoup de pays ont atteint la première place par des efforts soutenus, au prix d'innombrables vies humaines. Il y a eu un Empire Assyrien, un Empire Byzantin, un Empire Romain. Il n'y a pas d'Empire Américain. Il y a cependant les États-Unis. Pour la première fois, un pays est devenu le chef de file du monde, sans le devenir par la conquête. Et il est étrange de penser que pendant des milliers d'années, un seul pays a trouvé la puissance en ne cherchant que la justice...

Renversant l'ordre coutumier, je lève donc d'abord mon verre pour vous remercier de vos chefs-d'oeuvre, et remercier celle qui les présentait; je bois enfin au Président des États-Unis, et au peuple qui a atteint la première place parmi les peuples du monde, sans l'avoir conquise, sans l'avoir cherchée, et même sans l'avoir voulue.

26) Discours prononcé en Finlande par M. André Malraux, Ministre d'État chargé des Affaires Culturelles, au dîner offert par Monsieur Ahti Karjalainen, Premier Ministre (16 de setembro, 1963) – Cote MLX ms ep 107

Lorsque le Président de la République de Finlande et Madame Kekkonen sont venus en France, ils ont pu constater pendant leur séjour officiel – mais aussi ce qui est plus instructif, pendant leur séjour privé – la sympathie dont ils étaient l'objet. Je me souviens à Versailles, par un assez mauvais temps, nous avons croisés toute une haie de gosses qui agitaient des petits drapeaux finlandais. Or, les petits drapeaux coûtent le même prix que les tablettes de chocolat – et on ne les mange pas après le passage des présidents. Bien sûr, il y a eu les manifestations officielles; l'Elysée, Versailles, l'Hôtel de Ville, la place de Finlande... Vous connaissez ces tableaux du Moyen Âge qui représentent la Vierge ou le Christ, avec toutes sortes de personnages considérables – comme nous, Mesdames et Messieurs; dans un coin, il y a un petit bonhomme qui s'appelle le Donateur. Modeste – mais, sans lui, il n'y aurait pas de tableau. Eh bien, dans un coin du voyage de votre Président, devant le palais le plus illustre d'Europe parce qu'il vit passer tour à tour nos plus grands rois et une liberté qui ne fût pas seulement la nôtre, il y a un enfant de huit ou dix ans, qui agit joyeusement dans la pluie le drapeau finlandais. C'est peut-être le peuple de mon pays; c'est certainement le Donateur...

Mais après tout, est-ce un donateur très explicable? J'ai accueilli à Versailles beaucoup d'invités, je n'y ai pas vu tellement de drapeaux. Et vous savez ce que la France connaît de la Finlande! D'une part, un pittoresque légendaire confus, dont je vous fait grâce. D'autre part, ce dont j'aurais quelque gêne à parler ici, si je n'en avais, en d'autres temps, parlé ailleurs: le courage finlandais. Et ce qui fait rêver n'est évidemment pas le courage, c'est qu'un peuple connu si confusément, le soit si précisément par son courage. Je songe aux armées de neige dans la brume, dont les chevaliers mourants de nos légendes épiques, dressaient les figures autour de leurs glaives. Et lorsque venait le dégel les ennemies ne trouvaient devant eux que les morts et la forêt des épées...

Mais le courage, lui aussi, est assez clair, et je pense que ce qui nous unit l'est moins. Et plus profond. Je pense même que c'est l'un de sentiments les plus profonds de ce siècle.

Les hommes de ma génération, Monsieur le Président, ont connu un temps où la renonciation à la patrie était liée de la façon la plus profonde à l'éternel rêve de justice des hommes. Je ne parle pas seulement des maîtres de la révolution sociale, dont la gloire n'était pas encore établie; je parle des hommes qui ont célébré, entre mon pays et la liberté, un vieux mariage que rien n'a pu détruire tout à fait – depuis ceux de la Convention jusqu'à Victor Hugo. Mais

Victor Hugo est mort assuré que notre siècle verrait l'union fraternelle des tous les peuples d'Europe; il les vit se livrer les deux guerres les plus meurtrières de l'Histoire.

Le destin de notre siècle semble se jouer entre les prophéties de Marx et celles de Nietzsche. Marx avait annoncé qu'au XXème siècle, la lutte des classes deviendrait révolution. Mais il avait aussi fondé de l'Internationale, alors que Nietzsche avait dit que le Xxème siècle serait celui des guerres nationales. Or, l'histoire de ce siècle est celle des prises de conscience nationales, depuis les nations d'Europe qui n'avaient cette conscience, jusqu'aux nations d'Asie qui l'avaient oubliée, jusqu'aux nations d'Afrique qui ne l'avaient jamais connue.

Mais ce qui s'opposait d'abord à l'Internationale, au début du siècle, c'était, dans chaque nation, l'idée de sa supériorité sur les autres: le nationalisme « über alles ». Impérialiste par sa nature même, et dont les dernières incarnations furent celles que nous savons. Alors que nous avons découvert dans la dernière guerre, non seulement depuis la France jusqu'à la Finlande, mais encore de nos Pyrénées jusqu'au Pacifique, que toute vraie nation, la plus faible comme la plus puissante, est un des éléments irrationnels mais invincibles de l'Histoire moderne. La patrie n'est plus le premier objet de notre orgueil et elle devient le premier objet de notre étude.

Vous savez que la condition de la plupart des Européens a plus changé depuis soixante ans, que depuis l'empire romain jusqu'à Napoléon. Que voulons-nous les uns et les autres? L'adaptation des Etats à la civilisation nouvelle – l'accord de la justice sociale et de la liberté – l'Europe – la paix. Or, nous savons maintenant que nous ne ferons pas l'Europe, et par conséquent la paix, sans la nation, mais sur la nation. Nous le savons en commun, sans même que nous en parlions; et peut-être est-ce là notre lien le plus profond, et la raison secrète de la joie de l'enfant qui agitait votre drapeau dans la pluie...

Je lève mon verre à Monsieur le Président de République de Finlande, à Monsieur le Président du Conseil des Ministres, à Madame Karjalainem, à tous ceux qui ont fait ou maintenu la nation finlandaise.

27) Conférence de presse donnée par M. Malraux à l'Université de Montreal (15 de outubro, 1963) [fragmento] – Cote MLX ms ep 108

Question: Monsieur le Ministre,

Pour faire le bilan des six jours que vous avez passés au Canada-français et au Canada en général, je voudrais vous demander ce qui vous a frappé dans ce que vous avez vu et entendu. Quels sont les éléments qui, pour vous, paraissent se dégager de ce long contact avec le Canada et notamment avec le Québec?

Réponse:

Il n'y a qu'à examiner vos statistiques pour constater que vous n'avez plus aujourd'hui de majorité rurale. Votre vrai problème, tel que je l'ai évalué au Québec, est ailleurs. Il est dans votre chômage, il se pose à votre prolétariat de Montréal, avec le développement vertigineux du Québec.

Il ya cent ans, le Québec appartenait encore à la fin des civilisations agraires. Or, il est en train de devenir un pays avancé. C'est là qu'est votre problème...analogue au nôtre. C'est pourquoi, je ne me trouve pas outre-mesure dépaysé ici. Je me trouve placé devant des problèmes extrêmement proches des nôtres et j'insiste à ce propos sur le mot «espoir».

Mais la vraie question, c'est que quelque chose est en train de se faire dans le monde. C'est la poussée profonde du monde latino-chrétien. En face de Montréal, il y a Sao Paulo, et puis, il y a peut-être Paris, et puis c'est tout.

(...)

Il y a un siècle, les Expositions étaient en carton. On n'en parlait plus après leur clôture. Ensuite, les Etats se sont demandés ce qu'ils garderaient d'une Exposition. Regardez à Paris, le Petit Palais: vestige d'une Exposition; le Grand Palais: vestige d'une Exposition; la Tour Eiffel: vestige d'une Exposition...

(...)

Par exemple, dans le cas du Musée des Arts appliqués, les données étaient parfaitement claires et favorables. Nous constatons ensemble que les Arts appliqués, cela consiste toujours à reproduire quelque chose: à prendre un carton et à en faire une tapisserie, à prendre un carton et à en faire un vitrail, etc..., que la France dispose dans ce domaine d'un des plus grands trésors du monde et que les interdictions d'exportation d'oeuvre d'art ne visent, en réalité, que le commerce. Mais cela ne s'applique pas lorsqu'il s'agit de problème nationaux. Dans ce cas, il suffit de prendre un décret en Conseil des Ministres et, s'il y a des héritiers, de s'entendre avec eux, et alors, étant donné l'amitié des Français pour le Canada, de dire: « Il est bien entendu que votre Musée peut demain retisser comme il voudra toutes nos tapisseries depuis Renoir jusqu'à maintenant, dison jusqu'à Braque ou Picasso. C'est un cadeau qui ne nous coûte pas autre chose que l'amitié parce que vous n'utiliserez pas les cartons et, pour vous, ce serait la possibilité d'avoir ici, en sept ou huit ans, les plus grands Musées d'Art appliqués du monde, étant donné que nous, nous ne le faisons pas faute de place. En effet, si nous accrochions tous nos Braques, nous devrions retirer toutes nos tapisseries de Louis XIV. Concrètement, qu'est-ce que cela veut dire? Le Canada trouvant de l'argent (le prix de la laine) pour exécuter un certain nombre de chefs d'oeuvres, ces chefs d'oeuvres qui ne sont, jusque là, pas disponibles, seraient à sa disposition. Un seul engagement lui serait demandé, c'est de ne pas les vendre. Ceci va de soi, puisque c'est l'Etat qui les recevra... le symbole est limité mais il est très valable. Je veux dire que quand une certaine relation humaine n'est pas établie d'abord entre les hommes, ce genre de choses ne se produit jamais, parce qu'au lieu d'être, comme dans ma réplique à M. Gerin-Lajoie: « On peut le faire, j'en prends l'engagement au nom du Gouvernement français », cela devient: « C'est un sujet intéressant, on en reparlera quand on sera revenu ». Voilà l'intérêt de se mettre d'accord sur place.

(...)

Où est le grand problème? Il est en ceci que, en matière de culture, les Etats-Unis n'ont pas de centralisation. J'avais été frappé, dans ma première conversation avec le Président Kennedy quand il m'avait demandé: « A votre avis, pourquoi ne faisons-nous que ceci, ceci et ceci? » Je lui avais répondu: « Je n'en sais rien, je vais y réfléchir ». Et le surlendemain, je lui dis: « Cela tient simplement à ce que je n'ai pas d'homologue chez vous ».

D'ailleurs, je pense qu'au Québec, il n'y pas si longtemps, la situation était la même puisque la création du Ministère des Affaires Culturelles est récente. En effet, qu'est-ce que le Metropolitan Museum? C'est un certain nombre de braves gens qui se sont réunis en disant: « Nous aimons la peinture et nous allons y mettre un milliard ou cinq cents millions, puis nous achèterons des tableaux. » Qu'est-ce que l'Etat a à faire là-dedans? Exactement rien. Après quoi, les fondateurs sont morts, ils avaient constitué des collections, il les ont léguées, etc, etc. Il n'y a pas de centre. Par conséquent, il n'y a pas ce qu'on pourrait appeler une volonté idéologique sur le problème culturel, surtout sur les problèmes profonds aux Etats-Unis. Mais, un homme comme le Président Kennedy pense absolument comme moi, que le destin du monde est en train de se jouer, d'une part sur la multiplicité des instincts symbolisés, par ce que j'ai appelé, pour simplifier, les usines de rêve, et d'autre part sur la seule défense de l'homme, les hautes valeurs culturelles.

Sur ce point, il pense absolument comme moi et je crois qu'à peu près tout ce qui compte dans l'Etat aux Etats-Unis pense à peu près comme nous. Quand il a reçu les cinquante le Prix Nobel et qu'il a terminé son discours en disant: « Jamais, il n'en a eu tant de pensées à la

Maison Blanche, sauf quand Jefferson y dînait tout seul », c'est assez beau après tout et c'est la même chose que ce que nous pensons.

(...)

Je pense à ce problème du physique, car je reviens de Finlande où la situation du français est celle du grec au Canada. Dans ce pays, j'ai constaté des réactions très violentes de la part d'étudiants qui se trouvaient au premier rang et non comme ce matin presqu'au fond de la salle.

28) Discours à Rouen – Fêtes de Jeanne d'Arc (31 de maio, 1964) – [fragmento] Cote MLX ms ep 111

(...) bien qu'elle symbolise la patrie, Jeanne d'Arc, en devenant vivante, accède à l'universalité. Pour les protestants, elle est la plus célèbre figure de notre histoire avec Napoléon; pour les catholiques, elle sera la plus célèbre sainte française.

Lors de l'inauguration de Brasilia, il y a quatre ans, les enfants représentèrent quelques scènes de l'histoire de France. Apparut Jeanne d'Arc, une petite fille de quinze ans, sur un joli bûcher de feu de Bengale, avec sa bannière, un grand bouclier tricolore et un bonnet phrygien. J'imaginai, devant cette petite République, le sourire bouleversé de Michelet ou de Victor Hugo. Dans le grand bruit de forge où se forgeait la ville, Jeanne et la République étaient toutes deux la France, parce qu'elles étaient toutes deux l'incarnation de la justice. Comme les déesses antiques, comme toutes les figures qui leur ont succédé, Jeanne incarne et magnifie désormais les grands rêves contradictoires des Hommes.

(...)

Le monde reconnaît la France lorsqu'elle redevient pour tous les hommes une figure secourable, et c'est pourquoi il ne perd jamais toute confiance en elle. Mais dans la solitude des haut-plateaux brésiliens, Jeanne d'Arc apportait à la République de Fleury une personne à défaut de visage, et la mystérieuse lumière du sacrifice, plus éclatante encore lorsqu'elle est celle de la bravoure.

29) Discours en Inde para receber o Prix Nehru (novembro, 1974) [fragmento] – Cote MLX ms ep 165-166

Ao agradecer o premio, Malraux defende a Índia como sendo o lugar ideal para sediar um Instituto de Pesquisa Científica universal e imparcial.

(...)

Pourquoi l'Inde?

Parce que le gandhisme est le seul exemple au monde, d'une pensée révolutionnaire qui ait triomphé sans verser le sang. Je connais les nuances qu'appelle cette affirmation. Peu importe: je n'établis pas un palmarès, je souligne une particularité. D'ordinaire, nous trouvons une éthique. Le gandhisme apporta une révolution éthique, et c'est l'un de ses titres de gloire.

D'où la neutralité spirituelle de l'Inde dans le conflit du siècle. D'où sa situation privilégiée lorsqu'une recherche internationale est en cause.

Il est clair pour tout historien que l'ordre social du monde se trouve dans l'état où se trouvait l'ordre social des nations il y a un siècle. (...)

Mais nous avons tous pris conscience que le monde en gestation appelle des changements radicaux, non d'heureuses adaptations du monde de naguère. (...)

Pour quels petits-fils travaillons-nous? De quels moyens dispose une politique de survie de notre civilisation?

Nous connaissons les retombées atomiques, le siècle prochain connaîtra toutes les retombées de la puissance humaine. Le XIXe s'est écoulé dans la certitude que la science n'a pas de passif. Le nôtre sait qu'à l'anesthésie répond la dynamite, qu'à la pénicilline, la bombe atomique, à la conquête de la lune, le drame de la jeunesse. On a cru que la puissance de l'espèce humaine irait sans rançon; que la science donnait, parce qu'elle n'avait pas encore présenté ses factures. Nous n'ignorons plus qu'elle termine l'addition.

Aux fléaux mineurs, la raréfaction de l'eau potable par exemple, s'ajoutera la présence de fléaux millénaires, la famine et l'inondation. Un siècle de télévision les supportera-t-il? Ceux qui les subissent, eux, ne les supporteront plus. Toute tentative d'organisation du monde, même partielle, est chimérique? (...)

Non, la famine n'est pas, comme la mort, plus forte que l'humanité. Parce que, de même que les retombées techniques, elle n'est pas la conséquence d'une volonté. Il n'y a pas de guerre sans aucune volonté de guerre; mais les fléaux, les factures de la science, ne sont voulus par personne.

Discurso dos Archives Nationales (Caran – Fontainebleau)

30) Discours au Palais Bourbon (9 de novembro, 1963) – Versement 20090131 art. 195

Si l'on parle tant de la culture, c'est qu'apparaît un phénomène nouveau : la survie des oeuvres d'art. Les civilisations antérieures ont rejeté le passé au néant. Si la Renaissance a gardé la Vierge noire, c'est qu'elle la trouvait vénérable et non admirable. Or, nous le découvrons, si d'Alexandre et de César il ne nous reste que le nom, dans une statue d'Alexandre et de César il reste quelque chose qui nous parle ; si nous ne savons rien des hommes des cavernes, quelques bisons peints par ces hommes nous parlent comme au premier jour. La culture, c'est ce qui dans la mort est tout de même la vie. Je pourrais prendre un exemple voisin, mais si banal qu'on n'y pense jamais : le phénomène religieux. Pour un chrétien, Jésus Christ n'est pas un homme d'une certaine époque ; il est vivant. Pour un bouddhiste, Bouddha n'est pas un homme d'une certaine époque ; il est présent. Pour toutes les religions, les prophètes sont toujours présents. Il en va de même pour l'oeuvre d'art : son caractère fondamental réside dans cette mystérieuse survie.

Dans notre civilisation, il se produit un phénomène géant dont nous prenons à peine conscience. A l'époque du Front populaire, Léon Blum voulut créer une chose assez proche de ce que nous tentons. Avec Léo Lagrange, il fonda le premier ministère des loisirs, et pendant des années on a cru que le problème de la culture était un problème d'administration des loisirs. Il est temps de comprendre que ce sont deux choses distinctes, l'une étant seulement le moyen de l'autre. Une auto est toujours une auto, mais quand elle nous mène quelque part, ce n'est pas la même chose que quand elle nous jette dans un précipice. Il n'y a pas de culture sans loisirs, mais ces loisirs ne sont que le moyen de la culture. Le vrai problème est : que voulons-nous défendre?

Depuis la création du ministère des loisirs sont nées les grandes techniques du rêve : le cinéma, la télévision, considérés non comme des moyens d'information, mais comme des moyens d'information, mais comme des instruments de fiction. On parle toujours du machinisme. On oublie ceci : à Paris, il y a un siècle, trois mille Parisiens se rendaient chaque jour au théâtre ; maintenant ce sont trois millions et demi de Parisiens qui entrent chaque soir dans la fiction. Les machines sont moins puissantes sur le sol et sur les actes que les machines à rêve sur notre esprit. Or ces machines à rêve n'ont pas été inventées pour le plaisir, mais pour rapporter les plus d'argent possible à ceux qui les fabriquent. Elles n'ont de puissance

magistrale que dans la mesure où elles font appel à ce qu'il y a de moins humain en nous, de plus animal, de plus organique : le sexe et la mort.

Si nous acceptons une fois pour toutes, sans contrepartie, que cette immense puissance agisse sur le monde avec ses propres moyens, il y va de ce que nous appelons la civilisation. Non que ces machines soient mauvaises par elles-mêmes : elles sont des multiplicateurs – de leur multiplicande...

Il n'est certes pas mauvais que Chaplin ait fait rire le monde entier ; mais c'est à un autre niveau que le problème commence : à celui du sexe et du sang. Il n'est pas mauvais non plus qu'une actrice suédoise dirigée par un metteur en scène américain joue « Anna Karénine » et fasse pleurer le monde entier de l'Oural au Pacifique ; mais c'est alors un des plus grands écrivains du monde qui ressuscite. Pour sauvegarder l'humanité, il n'y a qu'une réalité aussi profonde que les sentiments fondamentaux dont j'ai parlé : ce qui a résisté à la mort.

Telle tragédie grecque pourrait n'être qu'une histoire d'yeux arrachés, mais elle ne l'est parce qu'Antigone dit : « Je ne suis pas venue pour partager la haine mais l'amour. » Seules les paroles immortelles sont aussi puissantes que les puissances de la nuit !

Voici l'axe de notre travail : il faut que d'ici trente ans tout être humain ait les moyens de se défendre. Ces moyens, c'est nous que leur les apporterons, sinon personne d'autre ne le fera. Et ce que nous ferons, nous le ferons dans la mesure du possible, au nom de la France, car s'il n'y a pas de nationalisme intellectuel, ce n'en est pas moins un grand honneur pour notre pays que de porter la charge du destin de l'homme. Après avoir tellement entendu dire que nous ne devions pas prêter la Joconde parce qu'elle ne pouvait pas voyager, je n'ai pas été mécontent qu'elle soit reçue aux Etats-Unis par le Président, le Sénat et la Cour Suprême comme aucun autre être vivant ne l'a jamais été. Et à Washington, ville à majorité noire, j'ai vu des femmes arriver avec leurs enfants, les yeux baissés, le relever vers le tableau et repartir dans la foule : des millions d'êtres sont venus, d'une certaine façon, remercier la France.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)