

PROGRAMME DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MUSÉE IMAGINAIRE D'ANDRÉ MALRAUX : UN ANTI-MUSÉE ?

TRAVAIL DIRIGÉ (9 CRÉDITS)

PRÉSENTÉ À

M. VINCENT LAVOIE

MSL-6700 *TRAVAUX DIRIGÉS*

PAR

CHARLOTTE WASSER

DÉCEMBRE 2018

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord mon directeur Vincent Lavoie pour m'avoir très bien accompagné tout au long de cette recherche. Sa lecture attentive, sa disponibilité et ses précieux conseils ont été très appréciés. Merci à tous mes collègues et amie.s muséologues de la maîtrise qui ont fait de ce parcours universitaire, une très belle aventure. Merci à Elodie pour sa précieuse relecture et son fidèle soutien outre-Atlantique. Merci à Estelle, à la famille Proulx et mes proches qui n'ont jamais cessé de m'encourager. Enfin, merci à toutes les personnes que j'ai croisées sur mon chemin et avec qui j'ai échangé sur des sujets variés et passionnants.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	II
LISTE DES FIGURES	IV
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I <i>LE MUSÉE IMAGINAIRE</i> : UNE RÉNOVATION CONCEPTUELLE DU MUSÉE.....	10
1.1 <i>Le Musée Imaginaire</i> [1947], 1951, 1965.....	11
1.2 La notion de métamorphose ou la transformation de l'œuvre	15
1.3 Les images introductives.....	18
CHAPITRE II « UN MUSÉE SANS MURS » PAR LA PHOTOGRAPHIE	21
2.1 Reproductibilité et ubiquité.....	22
2.2 La photographie et l'étude des œuvres	27
2.3 L'image « malrucienne » : une collaboration avec Roger Parry.....	33
CHAPITRE III NOUVELLE FORME DE MUSÉE PAR L'ÉDITION	42
3.1 Primauté de l'image sur le texte : spécificité éditoriale de Malraux	43
3.2 Des images au montage, une proximité cinématographique.....	48
3.3 Le livre illustré : de la structure muséale au support de l'imaginaire.....	54
CONCLUSION	60
ANNEXE 1 <i>TABLE DES FIGURES</i>	64
ANNEXE 2 <i>LES MAQUETTES ÉDITORIALES</i>	82
BIBLIOGRAPHIE.....	92

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	David Teniers Le Jeune, <i>L'archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxelles</i> (détail), 1647.....	18
2	Salle de la National Gallery of Art de Washington (La salle Greco).....	18
3	Le sourire de l'ange (statue-colonne de la cathédrale de Reims datée du XIII ^{ème} s.) et Tête bouddhique de l'art gréco-bouddhique du Gandhara datée du IV ^{ème} s.	30
4	Heinrich Wölfflin, <i>Zeitschrift für Bildende Kunst</i> , Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1915	30
5	<i>Victoire de Samothrace</i> , début du II ^e siècle av. J.-C. (env. 190). Paris, Musée du Louvre.....	34
6	Michel-Ange, <i>Pietà Rondanini</i> (détail), 1546. Milan, Castello Sforzesco..	34
7	<i>La Dame d'Elche</i> (photo ancienne), IV ^e - III ^e siècle av. J.-C. Madrid, musée du Prado.	34
8	<i>La Dame d'Elche</i> (détail) [photo récente].....	34
9	Art gothique, Reims, <i>Saint Jean-Baptiste</i> , env. 1230.....	35
10	<i>Saint Jean-Baptiste</i> (détail).....	35

11	Art mésopotamien (?), <i>Déesse de la Fécondité</i> , III ^e millénaire. Paris, collection particulière.	36
12	<i>Déesse de la Fécondité</i> (détail).	36
13	Maurice Jarnoux. <i>André Malraux chez lui</i> , 1954.	37
14	Caricature de Malraux, réalisée par Roger Parry, coll. part.....	40
15	Réplique antique de l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle, Paris, musée du Louvre.....	48
16	Khajurâho (Inde), Nayika (détail), début du XI ^{ème} siècle.	48
17	<i>Victoire de Samothrace</i> , début du II ^e siècle av. J.-C. (env. 190). Paris, Musée du Louvre.....	48
18	Effet de voilement-dévoilement produit par la succession des pages	48
19	<i>Les Voix du silence</i> , Art des steppes (Ve av. J.-C.), Kostromskaia, Kouban – Cheval ; Degas, Cheval.....	49
20	Étienne-Jules Marey (1830-1904), <i>Cavalier arabe</i> , c.1889.....	50
21	<i>Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale</i> (fig. 318-319 : Kishijoten, Todaiji, Nara ; Gardien de temple, Shinyakushiji, Nara)	51
22	<i>Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale</i> (fig. 562-563 : <i>Vierge</i> , cathédrale de Cologne ; <i>Crucifix</i> , chapelle des Augustins de Rastibonne)..	51
23	Sergueï Eisenstein, <i>Octobre</i> , 1925. Photogrammes (séquence des statues)	51
24	<i>Les Voix du silence</i> (Tête de Picasso; Fécondité sumérienne).....	52
25	Marcel Duchamp, <i>La Boîte-en-valise</i> , 1935-1941.	58

INTRODUCTION

« Après tout, le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme »¹

Plus de quarante ans après sa mort, André Malraux (1901-1976) reste une figure qui a marqué le XX^{ème} siècle, notamment par la profonde réflexion sur l'art qu'il amorce dès les années 1920 et qu'il poursuit toute sa vie. Comme l'atteste les plus récentes publications², ses écrits sur l'art sont toujours l'objet d'études et de discussions. On a souvent associé sa réflexion sur l'art à la période de l'après-guerre, car ses essais ont été en majorité publiés à la suite de celle-ci. Pourtant, l'art a nourri la pensée et la passion de l'auteur dès son plus jeune âge. Rapidement, Malraux fréquente des cercles littéraires et artistiques dans les années 1920 et rencontre plusieurs artistes, tels que Picasso, Braque, Matisse, Chagall ou des poètes comme Max Jacob ou Pierre Reverdy, avec lesquels il nourrira sans cesse ses idées. La création artistique étant au cœur de sa pensée, il dit : « Tout grand art, même moderne – surtout moderne – ressuscite avec l'art du passé la voix éternelle de l'artiste³ ». Ses connaissances sont également enrichies par l'expérience directe des œuvres et la fréquentation de plusieurs musées

¹ André Malraux, *Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012. p. 13.

² Notamment Jean-Pierre Zarader, *Malraux. Dictionnaire de l'imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2017 ; Dominique Vaugeois, *Malraux à contretemps : l'art à l'épreuve de l'essai*, Paris, Jean-Michel Place, 2016.

³ Pascal Sabourin, *La réflexion sur l'art d'André Malraux, origines et évolutions*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972, p. 217.

parisiens, puis étrangers. Grand voyageur, il parcourt plusieurs régions du monde : l'Europe, l'Asie, l'Amérique du Nord, puis l'Afrique⁴.

André Malraux exerce le métier d'éditeur avant celui d'écrivain⁵. Il travaille comme iconographe et expérimente rapidement la réalisation d'ouvrages illustrés. Il devient par la suite directeur artistique chez Gallimard ainsi que responsable de la galerie N.R.F⁶. Concerné par les nouveaux médiums tels que la photographie, le cinéma, la radio et la télévision, ainsi qu'aux questions de reproductibilité qui leurs sont intrinsèquement liées, Malraux défendra publiquement ces enjeux lors de congrès internationaux⁷. Pour lui, la reproduction est « une *ouverture*, un décroisement salutaire du domaine artistique en général⁸ ». Depuis leur invention à la fin du XIX^{ème} siècle, les images font désormais partie de ce qu'il nomme notre « héritage culturel » et ne cesse de prendre une place de plus en plus importante. Dès la fin des années 1950, il est en charge des Affaires culturelles et devient Ministre de la culture quelques années après. Durant son activité, il met en place notamment un projet ambitieux : celui d'un Inventaire général, regroupant tous les monuments de France⁹. Ses divers statuts d'écrivain, de critique, de directeur artistique ou encore d'homme politique parmi d'autres encore ont autant caractérisé le personnage que la complexité de sa pensée. Si bien qu'entre tous ses rôles, les considérations sur son œuvre sont multiples et variées. Nous l'envisageons dans cette présente étude comme un érudit ayant marqué la

⁴ Christiane Moatti, « La formation d'un grand écrivain d'art », dans *André Malraux et la modernité : le dernier des romantiques*, cat. expo, Paris, Paris musées, 2001, p. 45.

⁵ La biographie d'André Malraux ne pouvant pas être contenue dans le format de ce travail, nous référons celle détaillée des faits, des rencontres et des publications les plus importantes dans l'ordre chronologique de la vie de l'auteur, récupérée de Malraux.org. *Site littéraire d'André Malraux*, « Biographie », 2017, en ligne <http://malraux.org/biographie/biographie-detaillee/>.

⁶ Louise Merzeau, « Malraux metteur en page », in Jean-Yves Guérin et Julien Dieudonné (dir.), *Les Ecrits sur l'art André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 66-67.

⁷ Congrès international des écrivains pour la défense de la culture à Londres en 1936.

⁸ Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013, p. 21.

⁹ Michel Melot, « L'art selon André Malraux, du Musée imaginaire à l'Inventaire général », in *In Situ*, n°1, 2001.

réflexion sur l'art, le musée et le rôle de ce dernier dans notre rapport aux œuvres. Nous le considérons également en tant qu'iconographe et éditeur en raison de l'élaboration singulière de ses livres illustrés.

Au cœur de sa pensée, l'ouvrage *Le Musée Imaginaire*, publié dès 1947, occupe une place considérable. Ce dernier ne cessera d'ailleurs de subir des modifications et des enrichissements, si bien que trois versions furent éditées jusqu'en 1965. Comme le souligne Jean-François Sonnay, il est difficile de tracer la trajectoire intellectuelle menant à l'idée du *Musée Imaginaire*, compte tenu du fait que Malraux ne cite ni source, ni auteur l'ayant inspiré¹⁰. Pourtant, il est certain que la fréquentation des cours sur l'art et sa participation à différents cercles littéraires ont initialement stimulé ses intérêts. Les nombreux voyages à travers le monde (notamment en Asie) mais également les multiples rencontres, ainsi que ses connaissances historiques, littéraires et artistiques n'ont cessé par la suite d'enrichir sa pensée. En somme, le parcours de sa vie, a respectivement accompagné et nourri l'écriture et la réalisation de cet ouvrage.

L'idée principale du *Musée Imaginaire* réside dans le fait de pouvoir rendre visible et accessible toutes les œuvres du monde au moyen de leur reproduction photographique¹¹. Jean-Loup Wastrat mentionne que cette notion traverse toute l'œuvre esthétique de Malraux et n'est pas l'objet d'une approche ou d'une réflexion précise¹². Certains termes sont souvent réemployés par l'auteur, mais ceux-ci prennent parfois plusieurs sens et évoluent au fil de ses écrits. L'idée de son *Musée* se transforme aussi jusqu'à prendre par exemple la forme d'une trilogie spécifiquement consacrée à

¹⁰ Jean-François Sonnay, « Sur la genèse du Musée imaginaire de Malraux », in *Études de Lettres*, série IV, T. 3, n°2, avril-juin 1980, p. 157-173.

¹¹ André Malraux. « Le Musée Imaginaire », dans *Psychologie de l'art*, V.1, Genève, Albert Skira Éditeur, 1947.

¹² Jean-Loup Wastrat, « L'esthétique d'André Malraux et la reproduction photographique des œuvres d'art », in Gaston Braive et Jean-Marie Cauchies (dir.), *La critique historique à l'épreuve*, Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 1989.

la sculpture avec *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, publié entre 1952 et 1954. Il est indéniable pour Malraux que l'art nous est aujourd'hui connu grâce à la photographie et c'est cette dernière qui forme l'idée de son *Musée* universel. Sa conception fictive de l'institution muséale prend tout de même place au sein du livre, dont l'étroite correspondance des images et du texte s'organise en une articulation démonstrative.

L'étude spécifique du *Musée Imaginaire* reste tout de même vaste et s'oriente vers diverses entrées. Rapidement, les écrits de Malraux ont soulevé plusieurs critiques, notamment dans le domaine de l'histoire de l'art, à partir de l'immédiat après-guerre jusqu'à la fin des années 1960¹³. L'ouvrage a eu des retentissements en France, puis à l'étranger où la réception a été fortement contrastée : trop littéraire pour les historiens de l'art ou trop riche en allusions sur les arts plastiques pour les critiques littéraires¹⁴. Parmi eux, Georges Duthuit publie en guise de réponse virulente, *Le Musée inimaginable* en 1956, dans lequel il reproche les idées trompeuses de l'auteur, alors qu'il reprendra à son tour les mêmes méthodes comparatives. Plusieurs écrivains, philosophes et historiens plus sensibles aux autres disciplines voisines formulent des critiques plus « sérieuses et constructives », tels que Maurice Blanchot, Maurice Merleau-Ponty, André Chastel ou encore René Huyghe¹⁵.

La « Revue des Lettres modernes » a lancé dès 1972 une série spécialement consacrée à André Malraux et son œuvre. Celle-ci se compose à ce jour de plus de treize numéros. La vocation de ce projet vise à proposer des approches transversales sur l'œuvre de Malraux en axant chaque numéro sur une thématique précise tout en voulant couvrir,

¹³ Georges Didi-Huberman. *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013, p. 10.

¹⁴ *Écrits sur l'art I*, sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François De Saint-Cheron (Tome IV des *Œuvres complètes*), Paris, Gallimard, 2004, p. 1353.

¹⁵ *Ibid.*

dans l'ensemble, la totalité de la production de l'auteur. Le dixième numéro dirigé par Christiane Moatti, s'intitule « André Malraux 10 : Réflexions sur les arts plastiques », 1999, et figure comme une référence incontournable pour notre recherche. Plus récemment, la parution en 2004 des « Écrits sur l'art I et II » dans les *Œuvres complètes* à la Bibliothèque de la Pléiade rend accessible l'intégralité des textes de l'auteur et marque l'ouverture d'un nouveau champ d'étude sur les réflexions et l'œuvre générale d'André Malraux. Comme l'ont récemment mentionné certains chercheurs, ses écrits ont constamment fait polémique au point d'être restés souvent mal compris à son époque¹⁶. Aujourd'hui, on observe un regain d'intérêt pour sa pensée, notamment pour sa réflexion sur l'art à laquelle plusieurs colloques et de nombreuses publications ont été consacrés¹⁷. Considérés à la fois comme des textes théoriques, critiques et littéraires, ses écrits suscitent l'intérêt de diverses disciplines ; les chercheurs ne manquent pas de les aborder sous l'angle de multiples approches et confrontations contemporaines. C'est au croisement de celles-ci que se forme actuellement une compréhension actualisée de la pensée malrucienne¹⁸. L'avant-propos de l'ouvrage que lui consacre Georges Didi-Huberman souligne à quel point la réflexion du *Musée Imaginaire* s'inscrit pertinemment dans notre actualité :

« [...] l'idée de « Musée imaginaire » et le postulat de la primauté du rôle du musée dans notre relation à l'œuvre d'art imprègnent encore notre atmosphère culturelle, esthétique, idéologique et politique. Ils font partie de notre “englobant” comme l'aurait écrit Malraux, de notre “paysage”, comme on dit d'ordinaire aujourd'hui¹⁹ ».

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Notamment, Jean-Claude Larrat, Jacques Lecarme (dir.). *D'un siècle à l'autre, André Malraux : actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, 2002 ; Isabelle Saint-Martin et Michaël de Saint-Cheron (dir.). *Malraux, l'art, le sacré. Actualités du Musée imaginaire*. Actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art les 31 mars 1^{er} avril 2016.

¹⁸ Jean-Yves Guérin, Julien Dieudonné (dir.). *Les Écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 10.

Les considérations sur le travail visuel et éditorial ont été longtemps ignorées face à l'œuvre écrite de l'auteur. Si Camille Pageard s'est récemment penché sur l'utilisation et la fonction de la reproduction photographique des œuvres dans ses écrits sur l'art, Christiane Moatti, Louise Merzeau et Georges Didi-Huberman ont principalement mis en avant le versant iconographique et matériel de l'œuvre malrucienne²⁰. D'ailleurs, Louise Merzeau s'interroge sur l'absence d'étude du *Musée Imaginaire* en tant que médium. Un manque qui lui semble d'autant plus étonnant qu'une grande partie de l'œuvre malrucienne vise justement à explorer les interactions entre médium et imaginaire. Selon elle, il existe une dénégation quasiment générale par la littérature, l'histoire et la philosophie des supports et dispositifs qui les informent²¹. Sur ce même point, François Mairesse ajoute qu'« il y a, en tout état de cause, à travers le champ de la monstration, un domaine de recherche considérable, relativement peu exploré²² ». C'est donc au sein de cette perspective et à partir de ces constats qu'il nous intéresse de situer cette présente recherche, en considérant *Le Musée Imaginaire* à la fois comme un texte et un médium, au sein duquel l'œuvre et le support s'entrecroisent.

Malgré tout, le champ d'étude reste large et ne cesse d'aboutir à de multiples ouvertures. Par conséquent, nous proposons d'exposer ce sujet avec clairvoyance, sans pouvoir traiter l'entièreté des pistes qui s'y prêtent.

²⁰ *Ibid* ; *Écrits sur l'art I, op. cit.*, Louise Merzeau. « Malraux metteur en page », in Jeanyves Guérin et Julien Dieudonné (dir.), *Les Écrits sur l'art André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006.

²¹ Louise Merzeau, *op. cit.*

²² François Mairesse, Cécilia Hurley. « Éléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséal », *MediaTropes eJournal*, Vol. III, N°2, 2012, p. 26.

La question du musée

En associant le musée, institution historiquement bien établie, au domaine de l'imaginaire, André Malraux ne se positionne pas comme un détracteur de l'institution muséale. Au contraire, le musée est pour lui « un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme²³ ». De plus, sa carrière ministérielle est marquée par la défense de plusieurs musées, tels que le Musée des arts et traditions populaires, le Musée du Havre ou encore le projet du Musée du XXI^{ème} siècle²⁴. Bien que sa politique ministérielle n'a pas donné lieu à de réels changements au sein des musées, sa réflexion ne cessera de convoquer et de questionner le devenir de l'institution muséale. Par une proposition imaginée, puis imagée du musée, Malraux assigne une fonction qui dépasse le cadre historique et traditionnel de celui-ci. L'idée d'un « anti-musée », comme le propose l'intitulé de ce mémoire, fait écho à ce que Malraux lui-même affirme lors d'un entretien : envisager l'histoire de l'art comme une « anti-histoire », un « anti-destin²⁵ ». Il s'explique ainsi : « Mes livres sur l'art, à mes yeux ne sont pas toujours écrits techniquement comme une anti-histoire, parce que pour la commodité, il arrive que je suive la chronologie ; mais pour la pensée fondamentale, ce sont des anti histoires²⁶ ».

Définition opérationnelle

Alors que la définition du musée ne cesse de se redéfinir selon les nouveaux enjeux auxquels il fait face, il nous importe de revenir sur son acceptation historique, fondée

²³ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 13.

²⁴ *Écrits sur l'art I*, *op. cit.*, p. 1344.

²⁵ Malraux ajoute : « Le problème de l'histoire devient alors vraiment absolument fondamental ; une des raisons pour lesquelles l'art m'intéresse tellement, c'est précisément sa puissance de destruction de l'histoire », in Stéphane Roger, *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 103-104.

²⁶ *Ibid*, p. 103.

à partir de ses collections. La définition de l'ICOM, datant de 1951²⁷, se présente comme suit :

« Le mot musée désigne ici tout établissement permanent, administré dans l'intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement exposer pour la délectation et l'éducation du public un ensemble d'éléments de valeur culturelle : collections d'objets, artistiques, historiques, scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums²⁸ ».

Nous aimerions rappeler que le musée est une institution incontestée de la culture occidentale qui fleurit au siècle des Lumières. Sa naissance est marquée par l'ouverture au public des collections initialement privées. Ainsi, comme le souligne André Gob, la collection précède la naissance du musée et s'inscrit au centre des occupations de celui-ci. Il rappelle : « [...] le modèle classique [du musée] est fondé sur elle [la collection]²⁹ ». Hugues De Varine propose plusieurs critères pour définir ce qu'il entend par « la signification historique de l'institution appelée "musée"³⁰ ». Tout d'abord, ce musée est centré sur l'objet « dé-fonctionnalisé » et sacralisé et se définit, selon lui, par l'époque qui l'a créé, à savoir l'âge préindustriel, le monde européen et la classe bourgeoise « cultivée³¹. Enfin, Henri Zerner souligne que c'est principalement au cours du XX^{ème} siècle que l'institution muséale vit une évolution marquante. Il dit : « ce qui était avant tout un dépôt, certains disaient un cimetière d'œuvres d'art est

²⁷ Il s'agit de la définition la plus actuelle dans le contexte de parution du *Musée Imaginaire* de Malraux.

²⁸ ICOM, « Article II – Définition 1951 », dans *Archives*, 2017. En ligne. http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html

²⁹ André Gob, *Le musée, une institution dépassée ? Éléments de réponses*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 103.

³⁰ Hugues De Varine. « Le musée au service de l'homme et du développement » [1969], dans André Desvallées (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie* vol. 1, Maçon, Éditions W, Savigny-le-Temple, Éditions M.N.E.E, 1992, p. 49.

³¹ *Ibid.*

devenu depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale un très puissant agent d'action culturelle [...]»³².

La pertinence de réfléchir au rôle du musée dans la relation que nous entretenons avec les œuvres reste toujours d'actualité. L'hypothèse de Malraux que nous suivrons au fil des chapitres tient à considérer *Le Musée Imaginaire* tel qu'un espace de connaissances régi par la reproduction d'œuvres et l'effet de leur agencement. Ainsi, il s'agira dans cette recherche de s'interroger sur *Le Musée Imaginaire* en prenant en compte la relation singulière que le texte entretient avec les images. Il sera plus précisément question de savoir à quel titre *Le Musée Imaginaire* de Malraux se définit-il comme antithèse du musée traditionnel ? Dans quelle mesure est-il la rénovation, le prolongement ou encore l'alternative de celui-ci ? Auquel cas, quels en seraient les ruptures et les nouveaux enjeux ?

Pour ce faire, nous questionnerons dans un premier temps la conception du *Musée Imaginaire* par le texte en éclaircissant le concept, ainsi que les notions de métamorphoses qui lui sont intrinsèquement liées. La reproduction étant centrale à ce *Musée*, il nous importera de réfléchir à son rôle et à sa spécificité en convoquant les notions de reproductibilité, d'ubiquité et d'accessibilité. Enfin, le support du livre sera interrogé comme une forme alternative de musée, à partir de l'exemple de la proposition malrucienne.

³² Henri Zerner. « L'effet Malraux », *Revue de l'Art*, issue 182, décembre 2013, p. 10.

CHAPITRE I

LE MUSÉE IMAGINAIRE : UNE RÉNOVATION CONCEPTUELLE DU MUSÉE

Par l'emploi de l'oxymore en guise de titre de son ouvrage, Malraux préfigure son musée au-delà d'une inscription physique et permanente de l'institution. Il part du mot « musée » dans l'acceptation historique du terme pour étendre sa conception au domaine de la dématérialisation des œuvres. Comme il le souligne lors d'une allocution à la Sorbonne en 1946 :

« [Le musée] appelle d'une façon impérieuse tout ce qui lui manque : il est lui-même un appel, de par la confrontation qu'il impose. Et avec notre siècle commence à s'établir dans notre esprit quelque chose qui va succéder au musée et que j'appellerai Musée imaginaire³³ ».

Ce chapitre vise à clarifier l'objet d'étude du *Musée Imaginaire* en considérant dans un premier temps la thèse de l'auteur, le concept clé du texte. C'est donc la réflexion de l'écrivain qui est convoquée ici en soulignant, par ailleurs, la notion de métamorphose intrinsèquement liée. Une lecture des premières images introductives permettra enfin d'apporter une première clairvoyance sur le sujet.

³³ André Malraux. « L'Homme et la culture artistique », 1946, repris dans *Écrits sur l'art I*, sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François De Saint-Cheron (Tome IV des *Œuvres complètes*), Paris, Gallimard, 2004, p. 1206.

1.1. *Le Musée Imaginaire* [1947], 1951, 1965

Le Musée Imaginaire est l'objet d'une écriture plusieurs fois retravaillée. Initialement paru dans le premier volume de *Psychologie de l'art*, le texte est ensuite complété avant de paraître dans *Les Voix du silence* en 1951, puis apparaît à nouveau modifié sous une forme autonome en 1965. Toutefois, la première version serait en réalité la refonte de plusieurs textes précédemment diffusés dans les revues littéraire et artistique telles que : *Labyrinthe*, *Verve*, *Les Cahiers de la Pléiade* ou encore *Les Cahiers du Sud* à partir de la fin des années 1930³⁴. La constante reformulation des idées est caractéristique de la démarche de Malraux qui ne cesse de faire des reprises et des modifications provenant d'autres textes ainsi qu'au sein des chapitres du *Musée Imaginaire*³⁵. La première version est publiée chez Albert Skira à Genève en 1947 principalement en raison du contexte de la Deuxième Guerre mondiale qui affecte les maisons d'éditions en France mais aussi parce que Skira est reconnu, à cette époque, comme l'un des plus grands éditeurs de livres d'art illustrés. Lorsque Malraux publie *Les Voix du silence* chez Gallimard à Paris à partir de 1951, il devient l'unique responsable de l'ordonnance éditoriale du texte et des images. La seconde version de 1951 a été la plus diffusée, notamment en raison du nombre d'exemplaires distribués, du format plus réduit et de son coût plus accessible³⁶. Parue quatorze ans après, la dernière version de 1965 se différencie des deux premières, notamment par sa forme autonome et son format de poche mais aussi par les illustrations de qualité supérieure résultant des avancées techniques.

³⁴ *Ibid.*, p. 1367-1368.

³⁵ Un tableau de correspondances réalisés par les auteurs des *Œuvres complètes* illustre la distinction des divers coupures, emprunts et ajouts parmi les autres textes de l'auteur au sein des trois versions, révélant la complexe « écriture par fragments » caractéristique de l'auteur. Dans *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 1399-1405.

³⁶ *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 1327.

Trois aspects nécessitent d'être soulignés pour spécifier l'ouvrage. En premier lieu, l'écriture de l'auteur laisse supposer qu'il s'agit avant tout d'une œuvre littéraire. Le propos parfois poétique n'est pas de l'ordre de la vulgarisation des concepts. Par conséquent, Malraux s'écarte d'une certaine lisibilité attendue des ouvrages sur l'art³⁷. Ensuite, le champ d'investigation et la diversité du corpus d'œuvres sont immenses. Bien qu'il ne soit pas question pour Malraux de proposer un contenu exhaustif tel qu'une encyclopédie ou une histoire de l'art mondiale, les exemples qu'il emprunte proviennent néanmoins de civilisations du monde entier et s'inscrivent au sein d'une période historique très large³⁸. Ses exemples se distinguent également par la diversité puisqu'il tient compte des grandes figures de l'art tout comme des artistes moins connus. Enfin, le choix et la qualité des multiples reproductions au sein du texte attestent d'une technique de pointe pour cette époque. Ceci étant aujourd'hui généralisé dans les livres d'art et les catalogues d'expositions, il importe de rappeler que ces illustrations, placées en concordance avec le texte, font preuve d'une innovation très remarquée à cette époque³⁹.

L'idée développée par Malraux dans ledit ouvrage vise à concevoir un musée pouvant rassembler toutes les œuvres de la production mondiale au moyen de leur reproduction photographique. Amorçant sa réflexion à partir du véritable musée d'art, il explique que celui-ci impose un rapport nouveau entre le regardeur et l'objet lorsque ce dernier est présenté en son sein. Considérant le musée comme le fruit d'une construction européenne du XIX^{ème} siècle, Malraux précise qu'il joue un rôle fondamental dans la

³⁷ Le manque de vulgarisation tout comme les nombreuses contradictions de l'auteur ont souvent été soulignés dans les critiques qui ont été émises. Ce à quoi Malraux s'est souvent défendu de ne pas avoir écrit une histoire de l'art, mais plutôt de faire une « antihistoire ». L'expression est rapportée par Stéphane Roger dans *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 103-104.

³⁸ Malraux emploie autant des exemples de l'art préhistorique que des œuvres contemporaines.

³⁹ *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 1327.

relation que nous entretenons avec l'art, ce que l'on oublie souvent de rappeler. Il explique :

« Le rôle des musées dans notre relation avec les œuvres d'art est si grand, que nous avons peine à penser qu'il n'en exista pas, qu'il n'en exista jamais, là où la civilisation de l'Europe moderne est ou fut inconnue ; et qu'il en existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIX^e siècle a vécu d'eux ; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art⁴⁰. »

Selon Malraux, le musée serait à l'origine de la construction de l'œuvre, puisque la plupart des objets bénéficie d'un autre statut avant d'entrer au sein des collections de l'institution. Pour reprendre les exemples de l'auteur, un crucifix ou la représentation d'une Madone avaient une autre fonction (liturgique) avant de devenir une pièce muséale⁴¹. Certains objets, sont de plus, originairement liés à un cadre ou un environnement spécifique, avec lequel le musée marquera une rupture⁴² en imposant des rapprochements imprévus avec les autres œuvres. En effet, de par ses missions majeures de conservation et d'exposition, le musée provoque la réunion physique de multiples œuvres, qui selon Malraux génère un dialogue :

« L'œuvre d'art avait été liée, statue gothique à la cathédrale, tableau classique au décor de son époque ; mais non à d'autres œuvres d'esprit différent – isolée d'elles au contraire, pour être goûtée davantage. Les cabinets antiques et les collections existaient au XVII^e siècle, mais ne modifiaient pas, à l'égard de l'œuvre d'art, une attitude dont celle de Versailles est le symbole. Le musée sépare l'œuvre du monde « profane » et la rapproche des œuvres opposées ou rivales. Il est une confrontation de métamorphoses⁴³. »

⁴⁰ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012. p. 11-12.

⁴¹ *Ibid*, p. 11.

⁴² La rupture est entendue ici dans le sens d'un déplacement spatio-temporel de l'œuvre lorsqu'il entre au musée. À ce propos, on peut se référer à Krzysztof Pomian qui définit l'objet de musée par le fait qu'il perde sa fonction utilitaire, qu'il sorte du circuit économique et qu'il soit présenté au regard du public, dans *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

⁴³ André Malraux, « Le Musée Imaginaire », dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951 p. 12.

Ces premiers éléments contextuels amène Malraux à présenter les prémisses de ce qu'il appelle *Le Musée Imaginaire*. Le musée en tant que réelle institution physique et permanente ne peut posséder la totalité des œuvres. Aussi, il existe un certain nombre d'œuvres ne pouvant pas entrer dans les collections du musée en raison de leur matérialité imposante ou de leur composition *in situ* (les vitraux, les fresques ou l'architecture par exemple). Toutefois, selon lui, l'évocation du mot musée convoque dans notre esprit la possibilité de réunir tous les chefs-d'œuvre. Il affirme :

« Là où l'œuvre d'art n'a plus d'autres fonctions que d'être œuvre d'art, à une époque où l'exploration artistique du monde se poursuit, la réunion de tant de chefs-d'œuvre, mais d'où tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit *tous* les chefs-d'œuvre. Comment ce possible mutilé n'appellerait-il pas tout le possible ?⁴⁴»

Il s'agit donc moins pour Malraux de considérer le musée comme une institution réelle mettant à la disposition du public des œuvres et des objets de notre patrimoine que de le convoquer en tant qu'un concept, un « lieu mental » induisant un enrichissement constant⁴⁵. C'est à partir de cette considération que Malraux décide de recourir à la reproduction photographique, puisque selon lui la mémoire humaine est trop restreinte pour contenir toutes les œuvres mentalement. Comme il le dit : « Nous disposons de plus d'œuvres significatives pour suppléer aux défaillances de notre mémoire qu'en pourrait contenir le plus grand musée⁴⁶».

À la fin du premier chapitre, l'auteur fait part de sa proposition en stipulant qu'avec l'arrivée de la photographie en tant que moyen de reproduction, il est possible d'étendre la conception du véritable musée. La photographie permet de reproduire et de réunir

⁴⁴ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 13.

⁴⁵ *Écrits sur l'art I*, *op. cit.*, p. 1345.

⁴⁶ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 15.

toutes les œuvres indépendamment de leur distance géographique, historique ou encore de leur matérialité, ce qu'il énonce comme suit :

« 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 imprimerie⁴⁷. »

Alors que la conception du *Musée Imaginaire* prend initialement forme dans notre esprit, la reproduction photographique des œuvres d'art permet de prendre le relai de l'imaginaire et de rendre tangible et visible son contenu.

1.2. La notion de métamorphose ou la transformation de l'œuvre

Le terme de métamorphose est employé à plusieurs reprises par Malraux et plus précisément lorsqu'il dit du musée qu'il est « une confrontation de métamorphoses⁴⁸ ». C'est en effet une notion intrinsèquement liée au *Musée Imaginaire* et de manière plus générale à sa pensée sur l'art dont il nécessite d'éclaircir le sens.

La métamorphose possède trois significations pour Malraux. En premier lieu, l'auteur emploie ce terme pour évoquer les transformations physiques qu'une œuvre subit par le temps. Il s'agit des détériorations touchant à l'intégrité matérielle de l'objet qu'elles soient naturelles ou artificielles. Face à cette constatation inévitable, le musée est le premier à s'en soucier, puisqu'il a pour mission de conserver les œuvres. Malraux dit à ce propos en ouverture du chapitre 3 : « [...] les œuvres qui composent cet héritage ont subi une métamorphose singulièrement complexe⁴⁹ ». Il fait ici référence aux grands travaux de restauration du XIX^{ème} siècle qui visaient à faire retrouver aux œuvres leur apparence originelle, dont il semble être peu favorable. Une seconde acceptation de la

⁴⁷ *Ibid*, p. 14.

⁴⁸ *Ibid*, p. 12.

⁴⁹ André Malraux, *op. cit.*, 1951, p. 45.

métamorphose vise à considérer les variations du rapport émotionnel à l'œuvre. Il s'agit d'une transformation entre le spectateur et l'objet en fonction du regard ou du changement de « notre conscience historique⁵⁰ ». Comme le souligne les auteurs des *Écrits sur l'art*, la métamorphose de l'œuvre chez Malraux marque ainsi une rupture avec l'histoire dans le sens où elle lui fait perdre une partie de son cadre ou de ses caractéristiques originelles⁵¹. En ce sens, la métamorphose enlève cette « atmosphère qui enveloppe l'objet à sa naissance⁵² ». Enfin, la troisième signification du terme s'entend par le changement de forme de l'œuvre elle-même par la création d'une nouvelle œuvre. Il s'agit moins d'une évolution que d'une mutation imprévisible, telle que la naissance des styles⁵³.

La seconde acception de la métamorphose est celle qui nous intéresse plus particulièrement dans notre recherche. L'exemple précédemment mentionné de la transformation de l'objet liturgique lorsqu'il entre au musée est révélateur de cette métamorphose, puisqu'en séparant l'objet de son cadre d'origine, le regard du spectateur sur celui-ci change⁵⁴. Ainsi, la collection muséale dans son ensemble est, par définition, le résultat d'une métamorphose pour Malraux⁵⁵. Par ailleurs, la

⁵⁰ *Ibid*, p. 50.

⁵¹ *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 1350. C'est principalement sur cet aspect que les tenants de l'historicisme ont critiqué la pensée de Malraux. L'existence de l'œuvre indépendante de son origine remet directement en question la notion de chef-d'œuvre (œuvre immuable, intemporelle et inaltérable) comme en discute Mouna Mekouar dans son article « Le Musée Imaginaire : mise en question du chef-d'œuvre et invention du lieu de l'œuvre », dans Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'œuvre ? : Exposition présentée au Centre Pompidou-Metz*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 501- 505. Par ailleurs, la « double métamorphose » provoquée par la reproduction s'entend alors à cette époque comme le « drame du XX^e siècle » et ne fait que marquer cet écart avec l'œuvre d'art ou le chef-d'œuvre, tel que l'explique Jean-Pierre Zarader, « La métamorphose de l'œuvre », dans *André Malraux 8. L'imaginaire de l'écriture*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1991, p. 41-54.

⁵² *Ibid*. Cette dernière se rapproche étroitement de la notion d'« aura », du *hic* et du *nunc* ou l'authenticité originale de l'œuvre avancée par Walter Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], Paris, Allia, 2003.

⁵³ *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 1351.

⁵⁴ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 11-15.

⁵⁵ Jean-Louis Déotte. *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 10.

reproduction photographique d'une œuvre est une métamorphose du même ordre. En effet, elle provoque un déplacement vis-à-vis de l'œuvre originale, modifie le rapport émotionnel avec le spectateur et acquiert un autre statut. Néanmoins, cette transformation est bénéfique pour Malraux puisqu'elle permet d'une part d'accueillir toutes les œuvres de toutes les civilisations au sein du *Musée Imaginaire* et d'autre part de les confronter librement, indépendamment de leur provenance ou leur monumentalité, ce que le musée traditionnel ne peut réaliser. Selon les auteurs des *Écrits sur l'art*, l'accessibilité des œuvres par le biais de leurs images et ce qu'elles nous révèlent sont plus importants aux yeux de Malraux que leurs préservations⁵⁶.

Pour comprendre la notion de métamorphose dans la pensée malrucienne, Jean-Pierre Zarader propose d'en revenir aux propos de Malraux sur « l'internationalisation de la culture⁵⁷», qu'il suggère d'entendre plutôt comme une universalisation de la culture. Cette notion est traduite par l'extension spatiale et temporelle de la production culturelle, telle qu'elle se concrétise avec le *Musée Imaginaire*. Par les moyens techniques de reproduction, mais également par la découverte des œuvres du monde entier (le voyage), il est possible de recueillir « dans une présence commune » l'ensemble des œuvres d'art, qui est en somme celle du *Musée Imaginaire*⁵⁸.

⁵⁶ *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 1350.

⁵⁷ Dans la « Postface » des *Conquérants* (1949), Malraux dit : « [...] en même temps qu'agonise le mythe politique de l'international, se produit une internationalisation sans précédent de la culture », repris dans Jean-Pierre Zarader, « La métamorphose de l'œuvre », dans *André Malraux 8. L'imaginaire de l'écriture*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1991, p. 41-54.

⁵⁸ Jean-Pierre Zarader, « La métamorphose de l'œuvre », dans *André Malraux 8. L'imaginaire de l'écriture*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1991, p. 42.

1.3. Les images introductives

La conception du *Musée Imaginaire* de Malraux remet indirectement en cause le lieu et l'espace de présentation des œuvres. Pour preuve, la traduction anglo-saxonne de l'ouvrage *Museum without walls*⁵⁹ met en exergue l'impossible délimitation spatiale du musée et par réciprocity la dimension incommensurable du contenu. Comme le souligne Joël Loehr, Malraux tente de faire tenir son musée sans murs par « la puissance architecturante de sa voix » et malgré l'invisibilité de l'édifice, il en fait une suggestion par les premières images en ouverture du livre⁶⁰. Si Malraux envisage de nous donner un aperçu de son *Musée*, c'est par le biais de deux images à valeur allégorique. En effet, ces premières images ont une fonction très différente des suivantes puisqu'elles illustrent pour la première et unique fois le contenant et non pas le contenu. Tout comme Malraux positionne son *Musée Imaginaire* vis-à-vis du véritable musée, c'est à partir d'images évoquant, d'une part, l'origine du musée et, d'autre part, sa forme moderne qu'il tente de situer le sien. Afin d'illustrer ce principe, il choisit une reproduction d'une partie de l'œuvre de David Teniers Le Jeune, *L'archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxelles, 1647* (*fig. 1*) qu'il oppose à l'image d'une salle de la Galerie nationale de Washington (*fig. 2*). La galerie du collectionneur flamand illustre un accrochage surchargé de peintures recouvrant toute la surface des murs tel qu'il était habituel de présenter les œuvres au XVII^{ème} siècle. Cette forme d'accrochage s'est maintenue lorsque les collections se sont vues ouvertes au public marquant ainsi la naissance du musée. La seconde image illustre quant à elle la présentation moderniste de l'espace d'exposition, dont le fauteuil, la barrière de

⁵⁹ André Malraux, *Museum without walls*, [1947] traduit par Stuart Gilbert, New York, Pantheon Books, 1949.

⁶⁰ Joël Loehr, « “Le chant de la métamorphose” dans le Musée imaginaire de 1965 », dans Jean-Yves Guérin, Julien Dieudonné (dir.), *Les Écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 124-125.

sécurité et la scénographie *White Cube* appellent le visiteur à contempler les œuvres elles-mêmes largement espacées sur un mur clair intentionnellement neutre.

L'historien de l'art Camille Pageard, qui s'intéresse principalement au rôle de la photographie dans l'œuvre de Malraux, souligne que ces images introductives permettent d'éclaircir le rapport entre le concept malrucien et la véritable institution muséale. Il y aurait donc, selon lui, deux schémas révélateurs. Placées en introduction, les illustrations auraient pour fonction de définir « à leur manière » *Le Musée Imaginaire* en montrant à la fois une fiction (la galerie de l'archiduc) et le véritable musée (galerie nationale de Washington). Par ailleurs, le mode de présentation des peintures dans la galerie ferait écho aux illustrations dans l'espace « architecturé » du livre⁶¹.

En ce qui concerne la proposition visuelle du concept, on peut admettre que les innombrables œuvres représentées dans la peinture de Teniers suggèrent l'admission de toutes les œuvres au *Musée Imaginaire*. L'exploitation des espaces, mais surtout le cadrage réduit choisi par Malraux évoque son propos, lorsqu'il dit : « [...] la réunion de tant de chefs-d'œuvre, mais d'où tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit *tous* les chefs-d'œuvre. Comment ce possible mutilé n'appellerait-il pas tout le possible ?⁶² ». À son opposé, la galerie nationale de Washington exhibe une infime sélection d'œuvres. Témoin d'une actualité muséale à cette époque, il n'est plus de l'ordre d'exposer toutes les collections, mais plutôt de sélectionner un échantillon d'œuvres significatives. Dans le livre même du *Musée Imaginaire*, Malraux n'a pas l'intention d'inclure avec exhaustivité toutes les œuvres du monde, mais bien de choisir des exemples phares parmi un vaste ensemble. Dans la poursuite de cette idée, la galerie

⁶¹ Camille Pageard, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art*, Université Rennes 2 / Université Européenne de Bretagne, 2011, p. 177.

⁶² André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 13.

de l'archiduc évoquerait alors la conception du *Musée Imaginaire* et la méthode discursive de Malraux alors que celle du musée de Washington serait l'alter ego du *Musée Imaginaire* en tant qu'objet livre. Bien que ces images ne soient jamais mentionnées par l'auteur, leur association en début d'ouvrage viennent néanmoins poser les fondations allégoriques du concept qui est ensuite développé par le texte.

Si la conception du *Musée Imaginaire* de Malraux en tant que rénovation du musée traditionnel est envisageable, c'est parce que les objets qui en font partie et qui en sont l'essence prennent eux-aussi une forme qui succèdent à l'œuvre originale. Ainsi, la reproduction permet de confronter, rapprocher ou opposer les œuvres d'une manière équivalente à ce que propose le véritable musée, mais à l'échelle universelle et indépendamment de la composante technique de l'œuvre. La reproduction photographique ouvre un domaine de formes qui dépasse celui du musée, c'est pourquoi Malraux envisage le sien sans aucun mur, ni aucune limite. À ce stade, il nécessite de se demander si la reproduction de l'œuvre d'art est pour Malraux un objet du *Musée Imaginaire* ayant sa propre autonomie ou si elle est un support de celui-ci. Nous verrons ainsi, comment les idées de Malraux sur la photographie puis comment ses images en tant que telles révèlent avec singularité l'identité du *Musée Imaginaire*.

CHAPITRE II

« UN MUSÉE SANS MURS » PAR LA PHOTOGRAPHIE

L'emploi du titre de la traduction anglo-saxonne *Museum without walls*⁶³ est devenu courant dans la littérature francophone, car il semble parfaitement illustrer l'idée d'un musée sans limite, dont le contenu s'enrichit infiniment grâce à la photographie. Grand voyageur et curieux des formes d'expressions artistiques étrangères, André Malraux défend cette particularité de la photographie qui lui est chère : celle de pouvoir reproduire les œuvres du monde entier pour mieux les rapprocher et les étudier. La tombée des murs de l'institution, véhiculée par la reprise de la traduction anglaise, peut s'entendre également comme une ouverture des frontières à l'art de toutes les civilisations. La photographie est au cœur du *Musée Imaginaire* ; Malraux l'emploie d'une part comme le procédé technique rendant justice à son concept et, d'autre part, comme une technique qu'il s'approprie en matérialisant concrètement une sélection d'images au sein du livre. Ce chapitre tente ainsi de contextualiser les idées de Malraux sur la reproductibilité dans le but de montrer en quoi *Le Musée Imaginaire* est universel, intemporel et totalement accessible. En contenant les œuvres du monde entier par leurs reproductions photographiques et en accueillant la production artistique à venir, la proposition de Malraux dépasse la définition du musée traditionnel. Ce dernier ne peut conserver qu'une collection d'objets limitée : seules les œuvres mobiles et appartenant à la culture occidentale font parties des réserves muséales. Avec la

⁶³ André Malraux, *Museum without walls*, [1947] traduit par Stuart Gilbert, New York, Pantheon Books, 1949.

photographie, ce qui échappait au musée en raison de la géographie (l'art extra-occidental), de la technique (les œuvres monumentales) et de l'histoire (l'art ancien, ignoré ou perdu) devient désormais accessible pour quiconque. Ses considérations sur le rapport du médium avec l'étude des arts et les emplois qu'il propose seront mis en parallèle avec celles d'autres historiens pour enfin porter une attention plus particulière aux images.

2.1 Reproductibilité et ubiquité

Selon Malraux, l'arrivée de la photographie aura permis la découverte d'objets jusqu'alors méconnus. Il en veut pour preuve le fait qu'un étudiant peut disposer de la reproduction en couleur de la plupart des œuvres d'art et découvrir toutes celles qui sont ignorées ou peu connues, provenant de civilisations lointaines et d'époques anciennes⁶⁴. La reproduction photographique a cette faculté de pouvoir rendre visible une œuvre sans en faire l'expérience directe. Ce constat semble ouvrir tout un champ des possibles pour Malraux. C'est pourquoi l'accessibilité de la reproduction photographique est pensée au regard des autres médiums reproductibles. En 1936, lors d'un discours qu'il prononce au congrès international des écrivains pour la défense de la culture à Londres, Malraux déclare :

« 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. [...] »

⁶⁴ Il dit : « Aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleurs de la plupart des œuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indienne, chinoise, japonaise et précolombienne des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires. Combien de statues étaient reproduites en 1850 ? », André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012. p. 15.

Depuis trente ans, chaque art a inventé son imprimerie : radio, cinéma, photographie⁶⁵ ».

Bien que *Le Musée Imaginaire* contienne uniquement des reproductions d'œuvres, les questions relatives à la reproductibilité véhiculées par Malraux s'étendent au-delà de l'image. L'expansion des moyens de reproduction (visuel et/ou sonore) a eu pour conséquence une accessibilité totale à la culture. Pour replacer son musée au sein des diverses techniques de reproduction, Malraux invoque le support du disque mis au service de la transmission d'une œuvre musicale :

« La reproduction ne rivalise pas avec le chef-d'œuvre présent : elle l'évoque ou le suggère. Vouloir la rejeter en raison de ses faiblesses est aussi vain que l'était, naguère, vouloir rejeter le disque. Elle ne fait pas plus négliger les originaux, que le disque n'a fait négliger le concert. *Elle nous mène à contempler ceux qui nous sont accessibles, non à les oublier* ; et s'ils sont inaccessibles, qu'en connaissons-nous sans elle ? ⁶⁶»

Pour Malraux, la première nécessité de la reproduction des œuvres réside dans leur accessibilité, plus que leur préservation. Sa réflexion s'inscrit à la suite de celle que Paul Valéry (1871-1945) mène dans son texte « La Conquête de l'ubiquité », publié en 1928.

Poète et philosophe, Paul Valéry fait partie des penseurs de la fin du XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle qui mesurent la pertinence des œuvres conçues pour leur propres copies, telles que les films ou les disques⁶⁷. Dans son texte, Paul Valéry s'interroge sur

⁶⁵ Malraux, 1936, cité dans Camille Pageard, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art*, Université Rennes 2 / Université Européenne de Bretagne, 2011, p. 153-154.

⁶⁶ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 123.

⁶⁷ Emmanuel Wallon, « L'accès aux œuvres et les industries culturelles », *Esprit*, n° 304, vol. 5, mai 2004, p. 75. L'auteur cite Georg Simmel, George Steiner, Theodor Adorno ainsi que Walter Benjamin

les conséquences futures du développement de la reproduction et de la transmission en affirmant que les œuvres acquerront une omniprésence totale. En expliquant que celles-ci ne « seront plus que des sortes de sources ou des origines⁶⁸ » et que leurs bienfaits seront reproduits entièrement, l'auteur suggère l'indépendance de l'œuvre par rapport à sa matérialité. Visionnaire, il emploie une comparaison avec le flux des énergies :

« Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles et auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe⁶⁹ ».

Toutefois, pour Valéry l'expérience visuelle reste imparfaite vis-à-vis de celle qu'offre le disque, puisque nous ne serions pas encore arrivés à apprivoiser ce phénomène :

« La couleur et le relief sont encore assez rebelles. Un soleil qui se couche sur le Pacifique, un Titien qui est à Madrid ne viennent pas encore se peindre sur le mur de notre chambre aussi fortement et trompeusement que nous y recevons une symphonie⁷⁰ ».

Cette imperfection du médium photographique n'est pas partagée par Malraux. Alors qu'il n'y a pas de rivalité entre l'œuvre originale et sa reproduction, cette dernière possède selon lui le pouvoir de révéler, suggérer ou « ressusciter » l'objet⁷¹ que l'on ne pourrait parfois connaître autrement. L'acte de changement de statut que subit une œuvre lorsqu'elle est reproduite – la métamorphose – se rapproche des idées

comme étant les autres penseurs participants aux débats sur les questions d'accessibilité par la reproduction.

⁶⁸ Paul Valéry, « La Conquête de l'ubiquité » [1928], in *Œuvres* (éd. J. Hytier), Paris, Gallimard, 1960, tome II, p. 4.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁷¹ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 87.

précédemment véhiculées par Walter Benjamin⁷². Rattaché à l'École de Francfort, Walter Benjamin (1892-1940) développe dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », l'idée que la reproduction photographique déprécie l'« aura » de l'œuvre d'art originale, autrement dit son unicité. Comme le souligne l'historien de l'art Edson Rosa Da Silva, l'« aura » serait reprise par Malraux et envisagée par la notion de métamorphose⁷³. Tel qu'il a été mentionné dans le précédent chapitre, la métamorphose fait perdre une partie du cadre originel de l'œuvre. Malraux l'évoque d'abord en parlant de l'objet qui, en entrant dans les collections du musée, se voit perdre sa fonction initiale en devenant un objet de contemplation. Il emploie le même terme à propos de la reproduction de l'œuvre, puisqu'elle fait subir un changement de statut à l'objet. L'acte de rupture est ainsi partagé par les deux auteurs, toutefois, selon Malraux, cette conséquence est bénéfique, car elle permet d'écarter tout rapport de rivalité entre les œuvres, une relation imposée par le musée⁷⁴. La reproduction permet de rassembler toute la production mondiale selon une unité commune. Il n'y a donc ni regret, ni perte dans cette transformation pour l'écrivain.

La dépréciation de l'« aura » est détournée par Malraux en lui attribuant une fonction de délivrance⁷⁵. La reproduction favorise quant à elle l'étude et l'apprentissage des connaissances⁷⁶. Cet aspect retient l'attention de Moncef Khémiri qui soutient que Malraux fonde son argumentaire sur la fonction pédagogique et cognitive de la

⁷² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], Paris, Allia, 2003. Il existe plusieurs versions du texte entre 1935 et 1939, nous utiliserons la version traduite en français de 1939, publiée dans *Œuvre III*, Gallimard 2000 et reprise sous forme autonome en 2003.

⁷³ Edson Rosa Da Silva, « La rupture de l'aura et la métamorphose de l'art. Malraux, lecteur de Benjamin ? », dans Christiane Moatti (dir.), *André Malraux 10. Réflexions sur les arts plastiques*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 59.

⁷⁴ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 90.

⁷⁵ Camille Pageard, *op. cit.*, p. 101.

⁷⁶ Edson Rosa Da Silva, *op. cit.* 59-60.

reproduction de l'œuvre au contraire de la conception benjaminienne⁷⁷. Bien que l'écrivain fasse ouvertement référence à Benjamin⁷⁸, il est important de souligner que les idées de ce dernier sont issues d'une conception de l'image technique empruntée au marxisme, selon laquelle la fonction de la reproduction réside principalement dans son accessibilité aux « masses »⁷⁹. Les idées de Malraux sont porteuses d'une vision humaniste et universaliste fondée, comme le souligne Camille Pageard, sur « la grandeur et la dignité de l'homme⁸⁰ ».

Si Malraux accorde de la place à ces questions dans son argumentation, c'est bien évidemment pour justifier l'existence de son *Musée Imaginaire* dont la reproduction photographique en est l'essence. Moncef Khémiri montre que pour Malraux, la reproduction des œuvres fonctionne comme le déplacement des limites et une réponse aux insuffisances du musée⁸¹, lorsque ce dernier annonce :

« [...] nos connaissances sont plus étendues que nos musées ; le visiteur du Louvre sait qu'il n'y trouve significativement ni Goya, ni les grands Anglais, ni Michel Ange peintre, ni Piero della Francesca, ni Grünewald, à peine Vermeer⁸² ».

Au-delà d'un déplacement des limites du musée, les enjeux de reproductibilité et d'ubiquité semblent ouvrir tout un domaine qui serait connexe à l'institution muséale comme son prolongement infini. C'est dans cette perspective que nous l'envisageons

⁷⁷ Moncef Khémiri, « La reproduction de l'œuvre d'art dans la conception esthétique de Malraux », dans Christiane Moatti (dir.), *André Malraux 10. Réflexions sur les arts plastiques*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 38.

⁷⁸ Notamment lors du discours qu'il prononce au congrès international des écrivains pour la défense de la culture à Londres en 1936, cité dans Camille Pageard, *op. cit.*, p. 153-154.

⁷⁹ Edson Rosa Da Silva, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁰ Camille Pageard, *op. cit.*, p. 100. L'auteur développe plus longuement les liens et distinctions qui existent entre les deux figures, notamment à partir d'autres de leurs écrits, que nous écartons ici.

⁸¹ Moncef Khémiri, *op. cit.*, p. 37.

⁸² André Malraux, « Le Musée Imaginaire » dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.p. 13.

lorsque Malraux replace son musée au sein des autres techniques de reproduction et de diffusion tels que le livre et le disque :

« Comme la lecture des drames en marge de leur représentation, comme l'audition des disques en marge du concert (mais aussi comme la lecture de drame que nous ne verrons jamais représenter, comme l'audition de disques dont nous n'entendrons jamais le concert qu'ils nous transmettent...) apparaît en marge du musée, le plus vaste domaine artistique que l'homme ait connu, le premier héritage de toute l'histoire – y compris l'histoire ignorée...⁸³»

2.2 La photographie et l'étude des œuvres

Alors qu'au XIX^{ème} siècle, le voyage d'art s'initie comme une pratique d'exploration des créations dans le monde⁸⁴, l'arrivée de la photographie rend possible l'étude de celles-ci sans même devoir se déplacer. Bien qu'il existe différents moyens de reproduire des œuvres, c'est cette dernière qui a le plus radicalement fait évoluer la discipline de l'histoire de l'art et son enseignement. Aujourd'hui, un chercheur bénéficie des moyens surpassant de loin ceux de ses prédécesseurs. Ceci a notamment eu pour conséquences l'élargissement des corpus d'études ainsi qu'un approfondissement de l'analyse⁸⁵.

Malraux considère la photographie comme un « puissant » moyen servant à l'intellectualisation de l'art⁸⁶. Contrairement à la délectation caractérisant l'expérience esthétique des œuvres dans les musées d'art⁸⁷, la reproduction de celles-ci a pour fins

⁸³ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 161-162.

⁸⁴ Moncef Khémiri, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁵ *Ibid*, p. 38.

⁸⁶ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 94.

⁸⁷ André Desvallées, François Mairesse (dir.). « Délectation », dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 586.

premières l'apprentissage des connaissances. Il précise : « Elle [la reproduction] substitue souvent l'œuvre significative au chef d'œuvre traditionnel, le plaisir de connaître à celui d'admirer⁸⁸ ». Pour ce faire, l'écrivain avance que la photographie permet de rapprocher des œuvres qui sont *a priori* très éloignées sur les plans historique, géographique et technique dans le but de mieux les étudier. Comme cela a été précédemment souligné, il est le seul moyen technique pouvant mettre côte à côte des œuvres que tout oppose et que l'on ne pourrait rapprocher autrement. Selon Malraux, les techniques de reproduction antérieures à la photographie – la gravure par exemple – autorisaient la duplication des œuvres, mais uniquement celles des artistes les plus illustres⁸⁹. Si on gravait à l'époque des œuvres de Michel-Ange, aujourd'hui « on photographie les petits maîtres, la peinture naïve et les arts inconnus⁹⁰ ». La reproduction photographique contribue selon lui à modifier le rapport de rivalités entre les œuvres et « suggérer, puis imposer une autre hiérarchie⁹¹ ».

Malraux souscrit à ce principe en intégrant dans *Le Musée Imaginaire* une pluralité d'œuvres de civilisations et d'époques variées. Comme le distingue justement Jean-Pierre Zarader, la diversité culturelle est centrale dans la conception esthétique d'André Malraux et c'est sur cette dernière qu'il fonde son *Musée Imaginaire*⁹². Néanmoins, il importe de souligner la part de colonialisme qui réside dans son approche et la dimension prédatrice de la photographie derrière son projet⁹³. Malraux n'a pas l'intention d'y réunir l'ensemble de la production mondiale dans son musée, mais bien

⁸⁸ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 88.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁹¹ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 90.

⁹² Jean-Pierre Zarader. « De la diversité culturelle à la pluralité des œuvres au sein du Musée Imaginaire », dans *André Malraux 12. Malraux et la diversité culturelle*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2004, p. 101.

⁹³ En 1923, André Malraux et son épouse Clara pillent des statues dans un temple khmer lors de leur voyage au Cambodge. Ils sont condamnés pour leurs actes, mais ne seront pas emprisonnés en raison de l'appui de nombreux intellectuels français. Cet épisode de la jeunesse de Malraux est un exemple des nombreuses actions de vol et de vandalisme commises durant la période coloniale.

d'en proposer une sélection. Dans l'introduction du premier volume du *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, Malraux explique :

« J'ai tenté d'y réunir les sculptures qui me touchaient directement, afin de préciser ce qui les unissait. Entre les documents dont bibliothèques et photothèques permettent de disposer (une trentaine de mille), j'ai choisi les sept cents qui suivent. En n'écartant ni les petites pièces, ni les œuvres presque ignorées ; mais sans préférer un fragment singulier de Phidias au cheval du Panthéon, une ébauche de Michel-Ange au *Penseur*. [...] Je tentais de constituer un musée imaginaire, c'est-à-dire de trier plus que d'élire⁹⁴ ».

Les exemples qu'il choisit visent à ne pas reprendre uniquement les reproductions des grandes œuvres dictées par l'histoire de l'art, mais bien à fonder son musée avec un ensemble diversifié. Walter Grasskamp mentionne que Malraux aurait recueilli un ensemble de plus de quarante mille images au total, à partir desquelles il fait une sélection de plus de quatre-vingts pour *Le Musée Imaginaire* et sept cents pour *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*⁹⁵. L'action de choisir semble marquer la première particularité de la démarche de Malraux. Néanmoins, ses critères sont dictés par sa seule subjectivité (selon son « goût⁹⁶ »). Le fait de ne proposer qu'une sélection implique de ne pas montrer le reste, celui-ci demeure par conséquent invisible. La substitution d'une visibilité par un choix marque plus spécifiquement la signature de Malraux ainsi que son autorité sur le projet.

Ensuite, Malraux explique plus précisément comment les paramètres optiques de la photographie sont favorables à l'étude des œuvres. Selon lui, l'image photographique

⁹⁴ André Malraux, *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, Vol. 1, Paris, Gallimard, 1952, p. 17.

⁹⁵ Grasskamp, *The Book on the Floor : André Malraux and the Imaginary Museum*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2016, p. 62.

⁹⁶ Malraux précise : « Le musée imaginaire rassemble ce qui séduit notre goût et s'impose à notre sensibilité », dans André Malraux, *op. cit.*, 1952, p. 17.

(et plus précisément celle en noir et blanc) « rapproche les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés⁹⁷ ». Il affirme par exemple :

« Une tapisserie, une enluminure, un tableau, une sculpture et un vitrail médiévaux, objets fort différents, reproduits sur une même page, perdent leur couleur, leur matière (la sculpture, quelque chose de son volume), leurs dimensions, au bénéfice de leur style commun⁹⁸ ».

L'uniformisation de l'image photographique permet de souligner des similarités ou des aspects révélateurs entre deux œuvres qui sont très différentes au niveau de leur matérialité. Malraux prend en compte le fait qu'elles puissent perdre une partie de leur spécificité⁹⁹, mais la conséquence est selon lui favorable.

Il en propose un exemple surprenant en confrontant *Le sourire de l'ange* d'une statue-colonne de la cathédrale de Reims datée du XIII^{ème} siècle avec une tête de l'art gréco-bouddhique du Gandhara¹⁰⁰ du IV^{ème} siècle (*fig. 3*). Bien que les objets soient distincts, Malraux propose des analogies en rapprochant une même partie anthropomorphe, telle que le corps, la tête, le buste ou encore par la mise en regard d'un même sujet représenté sur une peinture, une tapisserie ou un vitrail. L'emploi de la comparaison de deux sujets, appelée aussi comparaison binaire s'est rapidement instaurée comme une méthode pédagogique propre à l'histoire de l'art, ayant pour but de mieux étudier les œuvres au travers de leurs ressemblances et différences. Un des premiers historiens de l'art à l'avoir appliqué est Heinrich Wölfflin (1864-1945). Il expérimente pour la première fois à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle la comparaison entre deux reproductions d'œuvres dans les ouvrages qu'il publie (*fig. 4*), mais également par une

⁹⁷ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 96.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Dans la version de 1951, Malraux précise : « Ils [les objets] ont presque perdu ce qu'ils avaient de spécifiques, au bénéfice de leur style commun », dans André Malraux, *op. cit.*, 1951, p. 19

¹⁰⁰ Il s'agit de la région actuelle du Pakistan.

projection simultanée d'une double diapositive présentée lors de ses enseignements¹⁰¹. En plus du système de comparaison, la qualité de l'image est elle aussi une exigence pour l'étude des œuvres d'art. C'est pourquoi, Wölfflin rédige deux textes méthodologiques¹⁰² sur la bonne manière de photographier la sculpture pour garantir la justesse du point de vue dans l'illustration de ses exemples. Malraux aurait certainement pris connaissance de ses écrits, notamment *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, publié en 1915 dans lequel l'auteur développe ses règles de la comparaison binaire¹⁰³. Henri Zerner souligne à ce propos qu'Heinrich Wölfflin est l'initiateur du système d'une paire d'images dont les qualités photographiques sont fortement contrastées (l'œuvre illuminée ressort d'un fond sombre) et que depuis, tous les historiens de l'art usent de cette pratique : « [ils] jouent des comparaisons et des contrastes, et se permettent à cet effet de cadrer l'image, de choisir l'angle de vue favorable, d'isoler un détail¹⁰⁴ ». Nous verrons par la suite comment Malraux exploite lui aussi ces paramètres photographiques et s'inscrit de cette façon à la suite de ses historiens de l'art.

La confrontation d'œuvres culturellement distinctes reste relativement inédite à cette époque. À défaut de ne pas pouvoir le faire avec les œuvres originales, le recourt à leurs reproductions permet de libres rapprochements. C'est lors d'une rencontre avec l'historien de l'art allemand Alfred Salmony que Malraux aurait découvert la force de la confrontation hasardeuse par les images. Les témoignages de Clara Malraux (première épouse de l'auteur) nous révèlent cet événement particulièrement marquant

¹⁰¹ Teresa Castro, « Les "Atlas photographiques" : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA/ musée du quai Branly (« les actes »), 2009, p. 3.

¹⁰² Les textes datent de 1896-1897 et de 1915 et s'intitulent « Comment photographier les sculptures ». Une version présentée, traduite en français et annotée par Jean-Claude Chirollet est publiée en 2008 aux éditions L'Harmattan.

¹⁰³ Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013, p. 76.

¹⁰⁴ Henri Zerner, « André Malraux ou les pouvoirs de la reproduction photographique », dans *Écrire l'histoire de l'art, figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997, p. 154.

survenu en 1923 avec le spécialiste de l'Asie de l'Est et conservateur du *Museum für Ostasiatische Kunst*, Alfred Salmony. Elle raconte :

« [...] d'une serviette posée contre son fauteuil il sortit, puis mania avec une adresse de caissier une liasse de photographies, qu'ensuite, quand elles furent étalées sur la table, il rapprocha les unes des autres selon une volonté subtile. Ce fut là que la première fois, je me trouvais devant une sculpture thaïe. Puis ce fut le mariage d'une tête Han et d'une tête romane. [...] Salmony s'en fut, laissant chez nous quelques-unes de ses précieuses photos, laissant aussi, mais en nous, l'intuition d'une prise nouvelle sur l'univers¹⁰⁵».

Il semblerait que la confrontation de deux œuvres se soit confirmée dans la pratique de Malraux, comme le suggère déjà le commentaire d'une exposition consacrée à Galanis en 1922 : « Nous ne pouvons sentir que par comparaison... le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne ou asiatique, que par la connaissance de cent statues grecques¹⁰⁶». Par ailleurs, plusieurs auteurs rapportent cette rencontre avec Salmony en soulignant qu'elle était pour Malraux « une expérience décisive de ce que peut être l'exploitation esthétique de documents photographiques »¹⁰⁷ et qu'il aurait été l'enseignement certain des possibilités qu'offre la photographie pour véhiculer un discours visuel de l'art¹⁰⁸.

Bien que la démarche de Malraux puisse s'apparenter à celle des historiens de l'art qui le précèdent, elle est surtout spécifique par son approche en rupture avec les catégories chronologiques, esthétiques, de styles et d'écoles que prône la

¹⁰⁵ Clara Malraux, *Le bruit de nos pas* [1966], Paris, Grasset, 1992, p. 251.

¹⁰⁶ Malraux, 1922, cité dans Moncef Khémiri, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁷ Moncef Khémiri, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁸ Walter Grasskamp, « The Museum in Print: André Malraux's Musée Imaginaire and André Vigneau's Photographic Encyclopedia of Art », dans Eva-Maria Troelenberg, Melania Savino (dir.), *Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 303.

discipline et les musées jusque-là. Malraux est particulièrement critique envers l'histoire et propose par ses confrontations de réécrire une nouvelle histoire de l'art. Lorsqu'il dit que « l'histoire de l'art depuis cent ans, dès qu'elle échappe aux spécialistes, est l'histoire *de ce qui est photographiable* », Malraux compte bien revaloriser des œuvres trop souvent ignorées par la discipline. Par l'utilisation qu'il fait des images, on retient surtout sa méthodologie comparatiste de confrontations qui permet d'offrir à la fois une nouvelle vision de l'art, mais contribue à l'évolution du goût et de la sensibilité artistique¹⁰⁹. En citant Malraux, Moncef Khémiri précise :

« De tels rapprochements rendus possibles grâce à la reproduction, *révèlent* les traits pertinents de chaque style et de chaque œuvre, au sens photographique du mot : “*Le monde des photographies n'est que le serviteur du monde des originaux, sans doute. Pourtant moins séduisant ou moins émouvant, beaucoup plus intellectuel, il semble révéler, au sens qu'à ce mot photographie, l'acte créateur, faire de l'histoire de l'art une suite de créations*”¹¹⁰ ».

2.3 L'image « malrucienne » : une collaboration avec Roger Parry

Outre de privilégier la méthode comparative, Malraux s'intéresse à l'acte photographique, aux paramètres de la prise de vue (le cadrage, l'angle de vue et l'éclairage), ainsi qu'aux propriétés descriptives et formelles de l'image. Pour lui, la photographie est d'abord un moyen de décontextualisation mais surtout d'isolement pour mettre en valeur l'œuvre. L'écrivain fait un parallèle avec le musée, qui lui aussi, présente ses œuvres de plus en plus séparées les unes des autres, parfois même isolées

¹⁰⁹ Camille Pageard, *op. cit.*, p. 103.

¹¹⁰ Moncef Khémiri, *op. cit.*, p. 40.

et judicieusement éclairées dans le but de les magnifier. Il précise en prenant l'exemple des sculptures :

« Aucune photo de *la Victoire de Samothrace* (fig. 5) ne nous émeut autant que cette statue (d'ailleurs isolée), dressée sur sa proue au sommet de l'escalier du Louvre ; mais combien de sculptures nous touchent moins que leurs photos, combien ont été révélées par celles-ci ? À tel point que le musée commence à ressembler au Musée Imaginaire : les statues y sont de moins en moins groupées, de mieux en mieux éclairées, et la *Pietà Rondanini* de Michel-Ange (fig. 6), au château Sforza (isolée, elle aussi) semble – admirablement – attendre ses photographes. Elle appartient à la fois au monde réel des statues, et à un monde irréel qui le prolonge, de même que le visage d'une très belle star appartient à la fois au monde réel de la beauté féminine et à un monde irréel qui n'existe que par la photographie¹¹¹ ».

Il spécifie aussi comment les paramètres de la prise de vue viennent accentuer l'effet de mise en valeur, au point de créer un nouveau sujet photographique¹¹² :

« Le cadrage d'une sculpture, l'angle sous lequel elle est prise, *un éclairage étudié* surtout – celui des œuvres illustres commence à rivaliser avec celui des stars – donne souvent un accent impérieux à ce qui n'était jusque-là suggéré¹¹³ ».

Plus qu'un simple énoncé, Malraux met radicalement en acte ses paroles comme on l'observe par ces deux images d'une sculpture antique *La Dame d'Elche* (IV^e-III^e av. J.-C.) (fig. 7; fig. 8). La confrontation employée par Malraux vient cette fois-ci attester des effets photographiques qu'il décrit en marquant spécifiquement la distinction du

¹¹¹ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 122.

¹¹² On pourrait apparenter cela à la notion de photogénie, proposée par les cinéastes des avant-gardes autour de 1920. Celle-ci suppose la qualité poétique et esthétique d'une personne ou d'un objet révélé (ou amplifié) par la photographie. D'ailleurs, Henri Zerner rapproche ce paragraphe et l'exemple qui suit avec la célèbre photographie de Marlène Dietrich magnifiée par une lumière zénithale, dans Henri Zerner, *op. cit.*, p. 148.

¹¹³ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 94.

pouvoir de l'image sur un même sujet. Par la comparaison, les illustrations deviennent moins le support que la démonstration du propos de l'auteur.

Par ailleurs, les photographies sont très souvent reconfigurées par leur fragmentation (le recadrage), dont Malraux défend à plusieurs reprises l'usage. Comme le souligne Louise Merzeau, « Malraux ne cesse en effet de recadrer, découper, ciseler les images selon la dynamique de son regard¹¹⁴ ». Le fragment a une fonction fondamentale au point de créer « un avatar » de l'œuvre, une réincarnation lorsqu'il est au sein du livre. L'exemple du *Saint Jean-Baptiste* sur la cathédrale de Reims (*fig. 9; fig. 10*) montre bien comment le détail de l'œuvre reproduit sur la page d'à côté vient démontrer son propos. Selon Malraux, c'est principalement la variabilité de l'échelle des plans qui permet de réduire la rivalité (et surmonter l'opposition traditionnelle) entre ce qu'il nomme les arts mineurs et les arts majeurs :

« Dans un album, un livre d'art, les objets sont en majorité reproduits au même format ; à la rigueur, un bouddha rupestre de vingt mètres s'y trouve quatre fois plus grand qu'une Tanagra... Les œuvres *perdent leur échelle*.¹¹⁵ ». Puis, il précise : « L'agrandissement fait de certains arts mineurs, depuis longtemps étudiés comme tels, des rivaux de leurs arts majeurs¹¹⁶ ».

La reproduction des œuvres et le jeu du recadrage favoriseraient davantage leur dialogue, surpassant celui des objets originaux exposés au musée :

« La vie particulière qu'apporte à l'œuvre son agrandissement prend toute sa force dans le dialogue que permet, qu'appelle, le rapprochement des photographies. L'art des steppes était affaire de spécialistes ; mais ses plaques de bronze ou d'or présentées en face d'un bas-relief, au même format, deviennent elles-mêmes bas-reliefs [...]. Et la reproduction délivre leur style des servitudes qui le faisaient mineur¹¹⁷ ».

¹¹⁴ Louise Merzeau, « Malraux metteur en page », in Jeanyves Guérin et Julien Dieudonné (dir.), *Les Ecrits sur l'art André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 65.

¹¹⁵ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 96.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 115.

Si la photographie permet de fédérer des objets distincts, l'agrandissement et l'éclairage renouvellent le regard sur ceux-ci, jusqu'à produire de nouveaux sujets photographiques. Plus spécifiquement, le recadrage des petits objets, tels que les sceaux, les pièces de monnaies ou les figurines, créerait selon lui de « véritables *arts fictifs*¹¹⁸ ». Sa proposition est décrite ainsi : « Le fragment, mis en valeur par sa présentation et par un éclairage choisi, permet une reproduction qui n'est pas un des plus humbles habitants du Musée Imaginaire¹¹⁹ ». La comparaison de deux illustrations d'une même sculpture mésopotamienne, *La Déesse de la Fécondité* (fig. 11 ; fig. 12) souligne ce fait, faisant de la seconde proposition une image typique de ce que certains auteurs nomment « l'iconographie malrucienne »¹²⁰. C'est en cela qu'elle nous semble loin des images documentaires ou archivistiques. Le *Musée Imaginaire* s'écarte en effet de l'Inventaire général¹²¹ – projet que Malraux mène lorsqu'il est Ministre de la culture – ou des bibliothèques¹²², comme certains auteurs ont pu le croire.

Si une grande majorité s'accorde à souligner le pouvoir de la photographie¹²³, la subjectivité du regard (révélant des significations profondes)¹²⁴, l'autonomie de l'image ou encore l'usage fréquent du gros plan, d'autres pointent la démarche et l'acte

¹¹⁸ *Ibid*, p. 96. Il dit plus loin : « Le fragment est un maître de l'école des arts fictifs », p. 118.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 118.

¹²⁰ Louise Merzeau, *op. cit.* p. 67.

¹²¹ Michel Melot. « L'art selon André Malraux, du Musée imaginaire à l'Inventaire général », in *In Situ*, n°1, 2001.

¹²² Marie-Sophie Doudet. « La Bibliothèque imaginaire : rôle et statut de la bibliothèque dans l'œuvre d'André Malraux », in Charles-Louis Foulon (dir.), *André Malraux et le rayonnement culturel en France*, Bruxelles, Editions Complexe, 2004.

¹²³ Notamment, Henri Zerner, *op. cit.* ; Solange Thierry. « Malraux et la modernité, le pouvoir de l'image », dans *André Malraux et la modernité : le dernier des romantiques*, cat. expo, Paris, Paris musées, 2001, p. 25-29.

¹²⁴ *Ibid* ; Anne Le Diberder. « La notion de musée chez André Malraux », dans *Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, Octobre 2016.

créateur de Malraux, le rapprochant davantage du rôle d'iconographe et d'éditeur¹²⁵. Cependant, il est plus rare de trouver dans la littérature ceux qui mettent l'emphasis sur le travail du photographe Roger Parry (1905-1977), pourtant auteur des clichés, ainsi que sur la collaboration qu'il tisse avec Malraux pour la réalisation du *Musée Imaginaire*, et de la plupart de ses écrits sur l'art. Georges Didi-Huberman dresse une liste de plusieurs historiens de l'art spécialisés avec lesquels Malraux aurait collaboré pour le projet du *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, 1952-54, attestant ainsi le caractère collectif de sa genèse¹²⁶. La célèbre image de Maurice Jarnoux (*fig. 13*) montrant Malraux avec une multitude d'images étalées à ses pieds a incontestablement véhiculé une certaine autorité de l'écrivain sur le travail iconographique. Il s'agit en réalité d'un portrait minutieusement mis en scène destiné à être publié par la revue *Paris Match* en 1954.

Dans le catalogue de l'exposition consacrée au travail de Roger Parry, les auteurs précisent la nature de la collaboration du photographe avec Malraux¹²⁷. Vers la fin des années 1920, Parry mène un projet avec l'illustrateur Fabien Loris qui semble particulièrement formateur dans le rôle qu'il mènera plus tard avec Malraux¹²⁸. Tous les deux travaillent sur un tirage limité de *Banalité* dans lequel seize photographies viennent accompagner le texte en prose de Léon-Paul Fargue, publié chez Gallimard. Malraux, alors tout juste promu directeur artistique de la maison d'édition serait à l'origine de l'idée de traduire visuellement l'écriture du poète¹²⁹.

¹²⁵ Louise Merzeau, *op. cit.* ; Georges Didi-Huberman, *op. cit.*

¹²⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 28.

¹²⁷ Mouna Mekouar, Christophe Berthoud (dir.). *Roger Parry : photographies, dessins, mises en pages*, cat. expo, Paris, Gallimard / Jeu de Paume, 2007.

¹²⁸ Roger Parry travaille d'abord pour le studio Deberny-Peignot et s'associe à Maurice Tabart dans la réalisation de commandes publicitaires. Par la suite, la rencontre de Fabien Loris, futur représentant de la N.R.F aidera Roger Parry à travailler dans le domaine de l'édition. *Ibid*, p. 13-14.

¹²⁹ *Ibid*.

Le savoir-faire que Roger Parry développe à partir de *Banalité* sera ensuite dédié aux écrits sur l'art de Malraux dès la fin de la Seconde-Guerre. Le rôle de Parry évolue dans la confection des différents ouvrages. Initialement sollicité pour *Psychologie de l'art* publié chez Skira en 1947, il intervient de plus en plus et à différents niveaux de la conception graphique lorsqu'il travaille aux éditions Gallimard. Le photographe est alors en charge de retravailler les images qui accompagneront la démonstration de l'auteur. Celles-ci doivent autant orienter que déterminer le propos de Malraux. Il s'emploie à éclairer, agrandir, souligner ou dramatiser l'objet photographié tel qu'il l'avait appris et exploité dès les années 1920. Par ailleurs, les retouches, la mise en couleurs ou encore le montage spécifique des images sont autant de techniques employées pour appuyer l'interprétation visuelle des œuvres. Il est souligné que Parry « exploite intensément le procédé de la retouche, qui modère et atténue les valeurs mais aussi rehausse et accuse les reliefs [...] ¹³⁰ ». On comprend alors que les images de Parry illustrent la « capacité à traduire visuellement la pensée de l'auteur¹³¹ » et que le photographe avait « le don de trouver l'image qui donnerait raison à Malraux¹³² ». Georges Didi-Huberman souligne que les choix iconographiques, les recadrages, les tirages et les retouches de Roger Parry ont indéniablement apporté aux albums de Malraux « leur spécificité et leur *style visuel* si puissant, si reconnaissable¹³³ ».

Malraux dirige le travail photographique en demandant parfois de restituer des couleurs d'un document original. L'exigence de la qualité des images surpasserait parfois la fidélité des sources, au point de procéder à la reconstitution de copies¹³⁴; une telle

¹³⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹³¹ Mouna Mekouar. « De l'image à la page », in Mouna Mekouar, Christophe Berthoud (dir.), *op. cit.*, p. 25.

¹³² *Ibid.* Les propos sont recueillis par Robert Couturier, artiste et ami de Roger Parry, cité dans Christophe Berthoud, Christian Bouqueret. *Roger Parry, le météore fabuleux*, cat. expo, Paris, Hôtel de Sully, 1996.

¹³³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 29.

¹³⁴ Mouna Mekouar, *op. cit.*, p. 25.

pratique semble aujourd'hui inconcevable. Sur les légendes de certaines images, notamment celles de *La Dame d'Elche* (fig. 7 ; fig. 8) il est écrit : « photo ancienne » et « photo récente ». La provenance d'origine des images reste peu précise. Les *Écrits sur l'art* nous renseigne sur le fait que Malraux collecte dès la fin des années 1920 et au début des années 1930 un grand nombre de reproductions pour le compte de la « Galerie de la N.R.F.¹³⁵ ». Aussi, il est souligné qu'à cette même période, les membres de la galerie se partageaient mutuellement des reproductions de leurs découvertes¹³⁶. Dans la version de 1947, une grande partie des illustrations étaient la propriété de l'éditeur Albert Skira. Les autres images provenaient d'agences photographiques (Giraudon, Tel, Alinari), de musées nationaux (Ermitage, Musée Guimet) et de collections particulières. Dans la seconde version, certaines images provenaient d'autres institutions culturelles (bibliothèques nationales ou Archives photographiques), ainsi que des archives personnelles ou de celles de ses collaborateurs (principalement Roger Parry, mais également Germaine Krull).

Bien que l'auteur ait joué plusieurs rôles dans la constitution du *Musée Imaginaire* (celui d'écrivain, iconographe, directeur artistique, maquettiste, éditeur¹³⁷) tel que le précise avec raison Louise Merzeau¹³⁸, le travail collaboratif avec Roger Parry nous semble tout autant mériter d'être souligné. Georges Didi-Huberman remarque notamment pour la trilogie du *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* que Malraux a été tout à la fois dirigeant et organisateur d'une large entreprise éditoriale, mais aussi homme d'action dans l'élaboration du montage des images¹³⁹. À la différence de Jarnoux, Roger Parry réalise une caricature de Malraux le représentant cette fois véritablement au travail, scrutant les innombrables images, la paire de ciseaux à la

¹³⁵ *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 1298.

¹³⁶ *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 1337.

¹³⁷ Nous verrons dans le prochain chapitre comment les directives précises de Malraux sur l'agencement des images au sein du livre attestent de la variété des rôles qu'il a joué dans la constitution de l'ouvrage.

¹³⁸ Louise Merzeau, *op. cit.*

¹³⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 29.

main, la loupe et le pot de colle à proximité (*fig. 14*). De toute évidence, le photographe était souvent présent à ses côtés pour produire de lui un tel portrait.

On remarque alors comment la réflexion d'André Malraux sur la reproduction photographique se transpose du concept du *Musée Imaginaire*, à la concrétisation de celui-ci par les images au sein du livre. Andrew Hershberger souligne, à la suite de la critique de Douglas Crimp en 1980¹⁴⁰, qu'une des spécificités de la photographie chez Malraux réside principalement dans son double statut, à savoir d'être tout à la fois « physique » et « psychique »¹⁴¹. En d'autres termes, par ses propriétés (accessibilité, ubiquité, reproductibilité), la photographie permet de rendre justice au concept d'un musée universel et intemporel. Par ailleurs, la proposition, faite par une sélection d'images telle qu'il le conçoit pour son ouvrage, intègre manifestement de réelles illustrations. Mouna Mekouar établit également ce constat et questionne le sens d'une telle dualité :

« Malraux introduit doublement la photographie au cœur de son dispositif, en l'employant comme condition et comme réalisation. Moyen d'enregistrement, la photographie n'est-elle pas, au sein du *Musée imaginaire* œuvre d'art et interrogation sur l'art ? Aussi faut-il s'interroger sur le rôle de l'esthétique de l'enregistrement de Malraux : n'oriente-t-elle pas son discours aussi bien que ce discours ne la détermine ?¹⁴² »

¹⁴⁰ Douglas Crimp. « On the Museum's Ruins », *October*, vol. 14, summer 1980, p. 41-57. L'auteur critique principalement l'« erreur » de Malraux d'avoir intégré la photographie comme œuvre au même titre que les reproductions d'œuvres. Il dit : « But Malraux makes a fatal error near the end of his Museum : he admits within its pages the very thing that had constituted its homogeneity ; that thing is of course photography. So long as photography was merely a vehicle by which art object entered the museum, a certain coherence obtained. But once photography itself enters, an art object among others, heterogeneity is reestablished at the heart of the museum; its pretensions to knowledge are doomed. Even photography cannot hypostatize style from a photograph », p. 53.

¹⁴¹ Andrew E. Hershberger. « Malraux's photography », in *History of Photography*, n°26, vol. 4, 2002, p. 273.

¹⁴² Mouna Mekouar. « Le musée imaginaire ou comment faire voir le visible », *Revue de l'Art*, issue 182, décembre 2013, p. 14.

À la suite de cette interrogation, nous nous concentrerons plus précisément sur la forme du livre et l'organisation soignée des reproductions photographiques afin d'apporter un éclairage sur le discours visuel de l'art que l'auteur nous donne à voir.

CHAPITRE III

NOUVELLE FORME DE MUSÉE PAR L'ÉDITION

Le Musée Imaginaire a la particularité de se distinguer de la plupart des livres d'art illustrés. Malraux s'impose avec une singularité éditoriale innovante, dans laquelle les œuvres discutées ne sont pas décrites, mais montrées par le biais de leur reproduction photographique. *Le Musée Imaginaire* est avant tout le résultat d'une composition expérimentale, dans laquelle s'ordonnent le texte et les images. Ces dernières d'ailleurs, gagnent en autonomie par rapport au discours textuel, comme l'attestent les différentes versions, ainsi que la trilogie du *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* publiée successivement. L'étude des maquettes, amorcée par plusieurs auteurs¹⁴³, montre que le concept malrucien réside également dans l'agencement des images au fil des pages. L'organisation de celles-ci, sur la double page ou selon une séquence, fonctionne à partir d'un montage minutieux qui n'est pas sans rappeler celui du cinéma, médium avec lequel Malraux entretient quelques parentés¹⁴⁴. Nous voulons montrer

¹⁴³ Christiane Moatti, « Les Voix du silence – Notice et Note sur le texte », dans *Écrits sur l'art I*, sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François De Saint-Cheron (Tome IV des *Œuvres complètes*), Paris, Gallimard, 2004, p. 1287-1410 ; Henri Godard, « Avant-propos », *Présence d'André Malraux*, n°4 : « La Maquette farfelue du Musée imaginaire », automne 2005 ; Louise Merzeau, « Malraux metteur en page », in Jeanyves Guérin et Julien Dieudonné (dir.), *Les Écrits sur l'art André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 65-79 ; Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013.

¹⁴⁴ André Malraux réalise *Sierra de Teruel* en 1938-1939. Le film sort en France sous le titre *Espoir* en 1945 (d'après son roman *Espoir*, 1937). Par ailleurs, il écrit *Esquisse d'une psychologie du cinéma* en

dans ce chapitre, en quoi la proposition éditoriale de Malraux peut constituer une forme alternative au musée traditionnel en interrogeant les rapprochements et les ruptures qu'entretiennent le support du livre avec le musée. Bien que l'idée du *Musée Imaginaire* soit avant tout conceptuelle et réside dans l'esprit de chacun, Malraux a choisi le livre pour concrétiser sa proposition.

3.1 Primauté de l'image sur le texte : spécificité éditoriale de Malraux

Alors que le versant visuel des écrits sur l'art d'André Malraux a longtemps été ignoré, plusieurs auteurs ont récemment soulevé le rôle important des images et surtout l'agencement spécifique de celles-ci au sein du livre. Il est pertinent de rappeler que Malraux exerce le métier d'éditeur avant celui d'écrivain. Il travaille d'abord aux Éditions Sagittaire où il découvre le travail des maquettes éditoriales.

Pour souligner la spécificité de la composition du *Musée Imaginaire*, il faut rappeler que la première version parue dans *Psychologie de l'art* en 1947 est publiée auprès d'Albert Skira, éditeur suisse réputé pour la qualité de ses illustrations à cette époque. Selon Bernadette Dufrière, Skira aurait été l'initiateur du « beau livre d'art » sans qu'il néglige pour autant le contenu du texte, puisqu'il collaborait avec des auteurs spécialisés, tels qu'André Chastel, Carlo Argan ou encore Georges Bataille¹⁴⁵. Néanmoins, dans l'élaboration de ses ouvrages, la part de l'éditeur est supérieure à

1946. Il existe plusieurs relations entre Malraux, son œuvre et le cinéma, dont certaines études explorent ces différentes entrées. Notamment, Moncef Khémiri, *Malraux et l'audiovisuel. Rêves de film sur l'art* », *La Revue des Lettres Modernes*, série Malraux, n° 10 : « Réflexions sur les arts plastiques », 1999 ou plus récemment : François Albera, « Les cinémas de Malraux : présentation », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°76, 2015, p. 118-121 ; Jean-Louis Jeannelle, *Films sans images : une histoire des scénarios non réalisés de « La condition humaine »*, Paris, Éditions du Seuil, 2015 et *CinémaMalraux. Essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma*, Paris, Hermann, 2015.

¹⁴⁵ Bernadette Dufrière, « L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues », *Communication et langages*, n°134, 2002, p. 25.

celle de l'écrivain, tout comme ce qui a trait au format, aux maquettes et à la mise en page prime sur le texte. L'auteure ajoute que si la généralisation de la reproduction en couleur est amorcée par Skira, c'est principalement la technique du livre au-delà de ce qui est fait à cette époque qui marque sa particularité. Il saurait l'exploiter tel un « objet visuel, optique¹⁴⁶ ». On apprend qu'il conçoit par exemple dans un chapitre consacré à Titien, une suite d'images qui s'apparente à une « séquence cinématique où l'articulation image/texte est conçue dans le mouvement du feuilletage¹⁴⁷ ». La particularité éditoriale de Skira qui a fait son succès : exploiter le récit par les images en mettant le texte à une place secondaire. Ceci est directement visible sur l'espace de la page, puisque les illustrations sont soutenues par le texte réduit à l'état de ce que Skira appelle le « petit gris »¹⁴⁸.

Bien que le travail auprès de l'éditeur et ses collaborateurs a probablement inspiré Malraux, il reste en grande partie responsable de l'édition de son propre ouvrage. Louise Merzeau souligne que c'est véritablement en tant que « technicien du livre et de l'image »¹⁴⁹ qu'il s'impose. Rien n'est évidemment laissé au hasard ; le choix des images, l'emplacement de celles-ci au sein des pages ou encore les légendes sont minutieusement pensées. Dans une de ses publications promotionnelles, Skira évoque le travail éditorial du *Musée Imaginaire* un an après sa parution :

« [Le Musée imaginaire], à la présentation duquel a longuement travaillé Malraux, constitue [...] une exceptionnelle réussite tant dans la dualité du texte que par celle des images qui l'accompagnent. La réalisation d'un tel livre présentait, on s'en doute, de nombreux problèmes techniques : les

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Blandine Delhaye. « Le conflit renaissant de la figure et de l'abstraction dans Labyrinthe, journal mensuel des Lettres et des Arts (octobre 1944-décembre 1946) », *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, n°3, octobre 2013.

¹⁴⁹ Louise Merzeau, *op. cit.*

documents suivent rigoureusement le texte, et pour conserver un rapport direct voulu par l'auteur, nous avons dû concevoir une mise en page dont l'exécution a été l'objet d'une longue élaboration et de nombreuses maquettes (collaborateurs : Auguste Griess et Marcel Weber)¹⁵⁰ ».

La « Maquette farfelue du *Musée Imaginaire* »¹⁵¹, accessible en partie dans un numéro de la revue *Présence d'André Malraux*¹⁵², est le premier projet d'agencement éditorial conçu par l'éditeur en amont de la parution de *Psychologie de l'art* en 1947. La maquette est révélatrice de l'impact visuel des illustrations au sein du texte. Elle présente à la fois des morceaux du texte découpé, ainsi que l'emplacement des futures reproductions, dont Malraux ne dispose pas encore. L'enjeu est donc d'évaluer la juste concordance du texte et des images, ainsi que développer plusieurs dispositions (en pleine page ou en combinant plusieurs images), créant un certain rythme visuel. Pour ce faire, Malraux découpe des images tirées de plusieurs films (notamment son propre film, *Sierra de Teruel* (1938-39), ou encore des classiques de Méliès, Feuillade et Marcel Carné¹⁵³. Les reprises des images de divers films disposées au sein du livre provoquaient une série de rapprochement « farfelus ».

Des maquettes postérieures précisent les directives de Malraux sur l'agencement éditorial, et plus spécifiquement la primauté de l'image en regard du texte. Comme l'indiquent les notices des *Œuvres complètes*, Malraux écrit sur le feuillet accompagnant les épreuves : « Ne jamais décaler cet habillage de plus d'une ligne. S'il y a lieu, reprendre la page suivante comme elle doit être, et signaler la rupture : je

¹⁵⁰ Albert Skira, *Vingt ans d'activité*, Genève, Skira, 1948, p. 77 repris dans Camille Pageard, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵¹ Voir Annexe 2 : La Maquette farfelue du *Musée imaginaire*

¹⁵² Henri Godard, « Avant-propos », *Présence d'André Malraux*, n°4 : « La Maquette farfelue du Musée imaginaire », automne 2005, p. 2-3.

¹⁵³ *Ibid.* Cet élément est souvent évoqué dans les rapprochements que font les auteurs entre *Le Musée Imaginaire* et le cinéma. Nous proposons dans la prochaine sous-partie, des liens plus spécifiques reliés au montage des images.

changerai le texte¹⁵⁴ ». La construction du rapport texte/image élaborée par Malraux semble s'inspirer des manières de faire de l'éditeur Skira. Les reproductions choisies sont supérieures au texte, ce dernier semble manifestement adaptable au visuel et non l'inverse. Malraux exploitera davantage cette force de l'agencement éditorial au point de se distinguer à son tour de son prédécesseur.

Un aperçu d'une autre série de maquettes préparatoires nous montre d'ores et déjà l'obstination de Malraux à constamment remodeler son ouvrage afin d'y apporter des améliorations¹⁵⁵. On constate dans la maquette prévue pour *Psychologie de l'art*¹⁵⁶, qu'il y a à la fois des reproductions découpées, ainsi que des espaces prédéfinis, laissés intentionnellement vides pour les images qui prendront place. À ce stade de l'élaboration de l'ouvrage, la maquette semble révéler la forme initiale et mentale qui réside à l'origine de l'œuvre malrucienne ; *Le Musée Imaginaire* prend d'abord place dans l'esprit et appelle toutes les reproductions possibles¹⁵⁷, comme il a déjà été souligné.

Les maquettes des *Voix du silence*¹⁵⁸, montrent là encore l'importance des espaces visuels. Les images prennent de plus en plus d'ampleur au sein des pages, de sorte que le texte se réduit considérablement au point de ressembler au « petit gris » d'Albert Skira. La partie du texte occupe parfois une fonction visuelle, puisqu'elle s'apparente au socle ou à la frise de l'œuvre reproduite¹⁵⁹. Si les images priment sur le texte, le

¹⁵⁴ Annotations figurant sur le feuillet qui précède le texte dans les premières épreuves des *Voix du silence*, repris dans Camille Pageard, *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art*, Université Rennes 2 / Université Européenne de Bretagne, 2011, p. 163.

¹⁵⁵ D'ailleurs, pour revenir aux distinctions entre les versions (entre 1947 et 1965), les maquettes montrent à quel point les images sont davantage soumises aux remaniements que le texte lui-même.

¹⁵⁶ Voir Annexe 3 : « Maquette du *Musée imaginaire* », Édition Skira, 1947.

¹⁵⁷ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 13 ; *Écrits sur l'art I*, *op. cit.*, p. 1345.

¹⁵⁸ Voir Annexe 4 : « *Les Voix du silence – Le Musée imaginaire*. Premières maquettes », Gallimard, 1951.

¹⁵⁹ Bernadette Dufrene, *op. cit.*, p. 26. Voir Annexe 4 : « *Les Voix du silence – Le Musée imaginaire*. Premières maquettes », Gallimard, 1951, 6. Pages n°20-21.

projet en trois tomes du *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* paru juste après *Les Voix du silence* atteste de l'entière autonomie des illustrations vis-à-vis du texte. L'ouvrage se compose principalement de reproductions. Plus de sept cents images en pleine page sont assemblées en une séquence entièrement visuelle. Le texte fait alors office d'ouverture et ne partage plus le même espace que celui des images. C'est principalement à partir de cette trilogie que Georges Didi-Huberman considère l'objet du *Musée Imaginaire* non plus comme un livre, mais bien tel qu'un album photographique¹⁶⁰ ; le montage des images marque sa distinction première.

Malraux mène dans la suite de sa carrière plusieurs autres projets où l'image gagne en importance, au point de mettre de côté son rôle d'écrivain, notamment pour *L'Univers des formes*, qu'il conçoit dès 1955. Comme l'atteste ce propos de Georges Salles, directeur honoraire des Musées de France en 1960, lorsqu'il dit :

« Il y a cinq ans, Malraux vint me voir au Louvre, dans mon bureau de la Direction des Musées, et, après m'avoir mis au courant de son projet de publication, il ajouta : “Je me charge de l'image, voulez-vous vous charger du texte ? ”¹⁶¹ ».

On constate que si Malraux s'est longtemps exprimé sur le rôle de la reproduction dans ce qu'il appelle notre « héritage culturel » au début de sa carrière, la place du travail concret sur les images occupe une part importante des projets qu'il mène par la suite. D'ailleurs, Georges Didi-Huberman souligne que c'est justement « cette connaissance pratique qui donnera à Malraux l'autorité de sa position théorique quant à une notion de « Musée Imaginaire » articulée sur les pouvoirs techniques de la photographie¹⁶² ».

¹⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶¹ Alban Cerisier, « L'Univers des formes (1955-1997) : Livres d'art et pratiques éditoriales », *Bibliothèque de l'École de Chartres*, vol. 158, n°1, 2000, p. 249.

¹⁶² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 31.

3.2 Des images au montage, une proximité cinématographique

Dans *Le Musée Imaginaire*, les reproductions ne sont jamais décrites par le texte, comme il est souvent coutume dans les ouvrages d'histoire de l'art. Celles-ci viennent le plus souvent illustrer ou démontrer le propos de l'auteur. Elles acquièrent ainsi une autonomie rhétorique vis-à-vis du texte et Louise Merzeau soutient que la précise gestion du rythme de celles-ci « confère à la succession des pages une valeur démonstrative et poétique¹⁶³ ». Elle prend pour exemple, le jeu de transparence provoqué par la reproduction de trois sculptures en pleine page qui se succèdent. Lorsque le texte fait appel à la comparaison du nu féminin grec antique (*fig. 15*) avec un autre indien (*fig. 16*), il s'avère que la confrontation des formes sculpturales évoque pour Malraux celle de la *Victoire de Samothrace* (*fig. 17*). La reproduction de cette dernière figurant sur la page voisine du passage, le feuilletage des trois images successives (*fig. 18*) illustre véritablement le sens de son propos¹⁶⁴. Les reproductions ne sont pas seulement comparées sur une double page telle qu'empruntée à la méthode wölfflinienne, mais celles-ci se déclinent en trois temps, dont l'effet produit un mouvement du corps. C'est en cela que l'espace du livre devient « optique » selon Louise Merzeau, puisqu'il « produit des effets de ralenti ou d'accélééré, donnant à voir

¹⁶³ Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁴ Il dit : « Si le nu féminin de la Grèce nous suggère la volupté, c'est d'abord parce qu'il est délivré de la paralysie sacrée, et que tous les gestes sont suspendus en lui comme dans le sommeil des vivants ; mais surtout parce que l'ordre des astres auquel il se relie a cessé d'être fatalité pour devenir harmonie, parce que la Terre devenue secourable étend jusqu'au cosmos son triomphe sur ce qui fut la terrible royauté des Mères. Et lorsqu'on cesse de le regarder avec des yeux chrétiens, lorsqu'on le compare, non au nu gothique mais au nu indien, son accent change aussitôt : son érotisme s'estompe ; nous découvrons qu'il rayonne de liberté, et que ses formes pleines portent secrètement les draperies des Victoires », André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 190.

tantôt le rythme d'une poétique [...], tantôt la continuité d'un style artistique à travers les âges¹⁶⁵ ».

Malraux fait preuve de plusieurs techniques dans l'agencement des images : la succession, la juxtaposition, l'inversion ou encore divers emplacements sur la surface de la double page. Ces nombreuses mises en forme fonctionnent sur une maîtrise rigoureuse du montage. En exploitant le pouvoir discursif de celles-ci au sein du livre, Malraux propose une forme alternative à ce que le musée traditionnel peut exposer. Dans l'entremise d'une succession de neuf illustrations, Malraux affirme et prouve dans le même temps :

« [...] aucun musée ne nous montre à ce point une longue suite d'œuvres accéder à la vie qu'elles tiennent *de leur succession*, comme si quelque esprit de l'art poussait une même conquête d'enluminure en vitrail, de vitrail en fresque, de fresque en tableau¹⁶⁶ ».

Comme il est souligné dans *Les Écrits sur l'art*, la succession et la juxtaposition des illustrations sont pour Malraux des moyens rapides et percutants pour saisir en bloc un style individuel ou collectif¹⁶⁷. Par ailleurs, avec une disposition précise de deux images sur une double page, il en résulte une suggestion des effets de ralenti ou d'accélération du mouvement. Georges Didi-Huberman distingue dans la version du *Musée Imaginaire* de 1951, une confrontation entre les reproductions d'un cheval issu de l'art des steppes et d'une sculpture de Degas (*fig. 19*). Il est frappant de constater qu'on y voit l'illusion du saut de l'animal au ralenti ou encore d'un arrêt sur image¹⁶⁸. L'uniformisation par l'image et l'échelle des plans, ainsi que la composition dynamique (les deux animaux s'alignent parfaitement sur une diagonale), participent à

¹⁶⁵ Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶⁷ *Écrits sur l'art I*, *op. cit.*, p. 1341.

¹⁶⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 40.

produire l'impression du mouvement. La place du texte semble complètement s'effacer face à l'impact des illustrations. L'effet tend ainsi à fonctionner dans l'espace de l'ouvrage comme deux photogrammes sur une pellicule. On peut voir un lien avec les films expérimentaux d'Étienne-Jules Marey, tel que la marche du cheval¹⁶⁹ (fig. 20). D'ailleurs, pour Malraux, si la confrontation de deux œuvres très différentes fait ressortir des parentés stylistiques, elle évoque tout autant l'effet d'une image en mouvement. Comme il le dit : « la proximité et la succession des planches, font vivre un style comme l'accélééré du film fait vivre une plante¹⁷⁰ ».

Sur ce même exemple, les deux images sont disposées au sein du texte et non pas en pleine page, placées l'une à la suite de l'autre. Cette formule n'est pas le résultat du hasard et entretient une correspondance narrative entre les images, mais également vis-à-vis du texte. Il est question dans cette partie de discuter des plans, du découpage et du montage au cinéma. Les images sont alors une preuve à l'appui ou l'équivalent visuel du propos argumentatif de l'écrivain. Avec cet exemple, on peut voir une mise en pratique du concept malrucien : à partir de deux œuvres totalement opposées sur les plans historiques, géographiques et techniques, leur confrontation au moyen de la reproduction photographique crée un nouvel objet, celui d'un cheval en mouvement. Le résultat visuel prend place dans l'espace du livre et acquiert une autonomie aussi narrative qu'esthétique.

Un autre exemple, emprunté cette fois au *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, montre comment peut s'opérer le dialogue entre deux œuvres reproduites. Alors que

¹⁶⁹ Il est intéressant de noter que l'usage de la reproduction par Étienne-Jules Marey vise précisément l'étude du mouvement (marche du cheval, de l'homme, vol de l'oiseau, etc.). Ses recherches ont radicalement fait évoluer les connaissances sur la déconstruction de celui-ci. Ainsi, le rôle de la reproduction dans une perspective d'études est partagé par les deux figures, toutefois pour Étienne-Jules Marey il n'y a aucune intention artistique derrière sa démarche.

¹⁷⁰ Malraux, *op. cit.*, 1951, p. 44.

Malraux évoque le discours qu'entretiennent les objets au musée, la reproduction photographique couplée d'un montage spécifique, vient créer selon Georges Didi-Huberman « un dialogue psychologique¹⁷¹ ». Selon lui, la double page confrontant le visage paisible d'une déesse bouddhiste avec l'expression menaçante d'un gardien de temple (*fig. 21*) n'est pas sans rappeler l'échange du champ-contrechamp cinématographique¹⁷². L'auteur souligne que ce type de dialogue se retrouve à plusieurs reprises dans l'ouvrage, tel que cet autre exemple du visage de la Vierge faisant face à celui d'un Christ (*fig. 22*). Si Didi-Huberman illustre plusieurs formes du montage des images dont Malraux fait preuve, c'est avant tout pour montrer que l'éditeur pousse sa pratique de plus en plus loin, confrontant les images au paroxysme de leurs différences : « contrastes en attractions réciproques, disparités de formes, hétérogénéités d'espace et de temps¹⁷³ ».

C'est auprès du cinéaste russe Sergueï Eisenstein que Malraux aurait découvert les techniques du « montage des attractions »¹⁷⁴ et avec lequel il aurait même envisagé l'adaptation cinématographique de son œuvre *La Condition humaine*¹⁷⁵. Une source filmique retient notre attention, puisqu'elle partage des similitudes à la fois esthétiques et thématiques. Il s'agit d'une séquence du film *Octobre, 1928* d'Eisenstein¹⁷⁶ (*fig. 23*) illustrant une succession de plans de statues religieuses : chrétiennes, bouddhistes, inuits et africaines, dont les qualités photographiques (l'objet illuminé devant un fond sombre) rappellent fortement celles du *Musée Imaginaire*. Alors que le film est réalisé par le cinéaste russe pour célébrer le dixième anniversaire de la révolution bolchévique

¹⁷¹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷² *Ibid.*, p. 32-33.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷⁴ Jacques Aumont. « Montage Eisenstein I : Eisenstein Concepts », *Discourse*, April 1983.

¹⁷⁵ Solange Thierry, *op. cit.*, p. 28..

¹⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 40.

d'octobre 1917, le montage de confrontations est principalement employé en tant qu'outil de propagande.

Si Malraux s'en inspire, c'est probablement pour sa technique de persuasion¹⁷⁷ afin de véhiculer la proposition qui lui est chère : une histoire de la création artistique à la fois universelle et intemporelle. La confrontation d'œuvres aux origines distinctes permet leur dialogue afin d'« exposer l'*unité de la culture* humaine de part et d'autre de la planète et d'un bout à l'autre de l'histoire¹⁷⁸». Malraux revendique à la fois la dimension anhistorique et créatrice de son *Musée* :

« L'historien (irrité) ne peut négliger tout à fait des systèmes de formes qui font partie de l'histoire, et, à l'occasion, l'éclairent ; l'artiste (comblé) écoute le dialogue de telle *Fécondité* avec telle sculpture de Picasso (*fig. 24*), de telle incision étrusque avec telle gravure de Braque¹⁷⁹».

Les diverses formes de montage et stratégies rhétoriques par l'image sont exploitées par Malraux dans plusieurs autres de ses ouvrages comme le laisse entendre le commentaire de Pascaline Mourier-Casile à propos de *Saturne*, un essai sur Goya de 1950 :

« Il [Malraux] affirmait que les images proposées “[n’appartenaient] guère à ce que les ouvrages historiques appellent *illustrations*“ et leur attribuait un “rôle“ assez précis : loin de se borner à accompagner la “description“ que pourrait en faire le texte, elles “la remplacent“. Les images, en quelque sorte, font texte. De plus, leur mise en pages, les manipulations auxquelles l'iconographie a pu les soumettre, leur intervention calculée en tel lieu précis du texte font sens, leur confèrent

¹⁷⁷ Joël Loehr souligne que Malraux souhaite obtenir l'adhésion de son lecteur par un effet de « contagion », dans Joël Loehr, « Le Musée Imaginaire et l'imaginaire du roman », in *Poétique*, n°142, avril 2005, p. 169.

¹⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷⁹ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 98.

une efficace propre. Le texte et l'image, indissolublement liés, constituent un seul et même dispositif signifiant¹⁸⁰ ».

La prise de conscience du rôle précis des images au sein du livre amène plusieurs auteurs à qualifier les ouvrages de Malraux de « dispositifs »¹⁸¹, en raison de l'écart qu'ils entretiennent avec le livre et la proximité qu'ils manifestent avec d'autres médiums, tels que le film par exemple. Louise Merzeau résume parfaitement cela ainsi :

« Un tel intérêt pour la fabrication du livre n'atteste pas seulement chez Malraux le souci d'un auteur pour l'apparence finale de son œuvre. Plus fondamentalement, il manifeste la volonté d'expérimenter, en même temps qu'elle s'élabore, l'hypothèse majeure qui lui sert de fil conducteur : celle du Musée imaginaire – émergence d'un nouvel espace de connaissances sous l'effet des reproductions. Car c'est bien de l'invention d'un nouveau dispositif qu'il s'agit, et ce dispositif est indissociablement théorique et optique¹⁸²».

C'est à partir de ce constat que nous suggérons d'interroger *Le Musée Imaginaire* comme le support d'un domaine de formes vaste et infini, à savoir celui de l'imaginaire.

¹⁸⁰ Pascaline Mourier-Casile, « Le texte et l'image dans les "Saturne" », *Europe*, n° 727-728 : « André Malraux », novembre-décembre 1989, p. 191.

¹⁸¹ *Ibid* ; Louise Merzeau, *op. cit.* ; Georges Didi-Huberman, *op. cit.* ; Mouna Mekouar, « Le musée imaginaire ou comment faire voir le visible », *Revue de l'Art*, issue 182, décembre 2013.

¹⁸² Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 66.

3.3 Le livre illustré : de la structure muséale au support de l'imaginaire

Certains auteurs remarquent une parenté entre le livre ou un ensemble de livres et l'architecture ou plus précisément l'espace architecturé¹⁸³. Philippe Hamon distingue plusieurs rapports entre le texte littéraire et l'architecture au XIX^{ème} siècle, en soulevant notamment la dimension rhétorique et métaphorique, à commencer par le titre du livre ou d'une collection qui emprunte le nom d'un bâtiment emblématique¹⁸⁴. En l'occurrence, *Le Musée Imaginaire* et les albums du *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* ou encore la collection de la Galerie de la Pléiade sont marqueurs de cette idée. Dans le vocabulaire de la critique littéraire, l'association du livre et de l'architecture serait courante, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'ouvrages à la taille importante, tels que des trilogies ou des œuvres complètes¹⁸⁵. Selon Hamon, le volume du livre est d'abord un espace spatial architecturé¹⁸⁶. Considérant le livre et l'édifice comme « deux espaces clos, du moins enserré dans une enveloppe qui compose un volume¹⁸⁷ », l'architecture se divise en salles, en couloirs, en escaliers et le livre se structure en chapitres, en paragraphes, en phrases. Parallèlement, l'usager – le visiteur et le lecteur – est amené à se mouvoir et expérimenter la structure de ce qui s'y inscrit¹⁸⁸. Dans un bâtiment, par exemple muséal, on visite différentes salles, niches, couloirs dans lesquels les œuvres sont exposées. Au sein du livre, le lecteur est amené à parcourir le texte, les illustrations, la table des matières.

¹⁸³ Philippe Hamon, *Exposition, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, Caorti, 1990, repris dans Camille Pageard, *op. cit.*, p. 167.

¹⁸⁴ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 12. L'auteur dresse une liste de plusieurs exemples, tels que le « Magasin », le « panorama », le « musée », le « Panthéon » ou encore la « ruine ».

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁷ Camille Pageard, *op. cit.*, p. 168.

¹⁸⁸ *Ibid.*

Si l'on est amené à évoquer ce parallèle, c'est avant tout pour souligner la tentative de Malraux d'inscrire un lieu à son *Musée Imaginaire*. Il évoque à quelques reprises le lien étroit entre l'espace du livre et celui du musée, lorsqu'il parle notamment des « plus vastes salles du Musée Imaginaire¹⁸⁹ ». En partant du véritable musée (par le titre de son œuvre et dans le raisonnement de sa pensée), Malraux le déplace vers le domaine de l'imaginaire¹⁹⁰ et choisit le livre pour asseoir sa proposition. En revanche, le support du livre ne semble pas être immuable et définitif, compte tenu du fait que selon lui, « [...] le musée est une affirmation, *Le Musée Imaginaire* est une interrogation¹⁹¹ ».

À la suite de l'exposition consacrée au *Musée Imaginaire* à la Fondation Maeght en 1973, Malraux, dira que son musée ne peut exister réellement, qu'il est avant tout mental¹⁹². Comme cela a été explicité dans le premier chapitre, le concept du *Musée Imaginaire* n'existe avant tout que dans l'esprit de chacun. Il s'agirait d'un domaine de formes qui nous habite, un phénomène qui résulte d'une expérience cumulative et visuelle¹⁹³. Alors qu'il en propose une version éditée, il est intéressant de remarquer qu'à la fin de sa carrière, le concept mental et imaginaire semble prendre plus d'importance, du moins dans la justification de son projet.

¹⁸⁹ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 257.

¹⁹⁰ Au vu des diverses acceptations de l'imaginaire, Gilbert Durand (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960) contribue à définir celui-ci en convoquant notamment les apports de la phénoménologie (« l'imaginaire comme fonction d'euphémisation, voire d'exorcisation de la mort ») dont l'admission s'avère proche des conceptions d'André Malraux. Voir la préface de Jean-Jacques Wunenburger, dans Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, [1960], 2016 (12^e ed.).

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 176.

¹⁹² *Écrits sur l'art I, op. cit.*, p. 1345.

¹⁹³ « [...] la réunion de tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit *tous* les chefs-d'œuvre ». André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 13.

Mouna Mekouar souligne la proximité du concept malrucien avec l'*Ars memoriae*¹⁹⁴. Inventé à l'Antiquité, l'art de la mémoire est un principe mnémotechnique courant avant l'arrivée de l'imprimerie, puisqu'il suppose de mémoriser les connaissances encyclopédiques¹⁹⁵. Cette pratique s'appuie notamment sur des lieux, auxquels sont associées des images suggérant des éléments à retenir. L'auteure précise le fonctionnement : « La mémoire est donc pensée comme un vaste édifice architecturé, subdivisée en salles contenant chacune un dispositif iconographique précis et efficace. Une fois retenu, cet espace mental est parcouru en imagination par l'orateur au fil de son discours¹⁹⁶ ». On voit des caractéristiques communes avec la conception malrucienne. L'espace du *Musée* n'existant uniquement dans la pensée, il permet l'enrichissement infini des créations du monde entier en s'organisant par de multiples séquences visuelles.

Malraux choisit la forme éditée comme support d'inscription réelle du *Musée Imaginaire*. Il précise et distingue la fonction de son livre illustré par rapport aux albums ou catalogue de musée :

« Mais si un album consacré au Louvre est censé reproduire le Louvre [...], *l'ensemble* des ouvrages consacrés à l'art ne reproduit pas un musée qui n'existe pas : il le suggère – et plus rigoureusement, le constitue. Il n'est pas le témoignage ou le souvenir d'un lieu, comme l'album consacré à la cathédrale de Chartres, au Musée des Offices ou à Versailles : il crée un lieu imaginaire qui n'existe que par lui¹⁹⁷ ».

¹⁹⁴ Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1987, cité par Mouna Mekouar, *Le Musée Imaginaire : mise en question du chef-d'œuvre et invention du lieu de l'œuvre* », in Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'œuvre ? : Exposition présentée au Centre Pompidou-Metz*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 502.

¹⁹⁵ Mouna Mekouar, *op. cit.*, 2010, p. 502.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 252-253.

Le livre illustré, serait donc avant tout le lieu d'un jeu mental où la possibilité lui est laissée de décomposer et recomposer son *Musée* à sa guise. C'est ce que plusieurs auteurs retiennent pour justifier les multiples maquettes, versions et rééditions du même ouvrage¹⁹⁸. En tant qu'éditeur et écrivain, il nous semble naturel que Malraux ait choisi le livre pour y instituer son *Musée*. Malgré tout, il est pertinent de se demander dans quelle mesure est-il l'unique support rendant justice à son concept.

Joël Loehr souligne l'appel du *Musée Imaginaire* à être constamment enrichi :

« S'il y a intérêt à regarder du côté du *Musée Imaginaire*, c'est précisément parce qu'il s'agit de l'ouvrage fondateur d'un musée qui est imaginaire d'abord en ce sens qu'il n'existe pas et demande donc à être institué et constamment réinstitué, par un geste créateur qu'on pourrait qualifier de performatif¹⁹⁹».

En laissant la possibilité à chacun de créer son propre *Musée*, Malraux semble anticiper certains paradigmes de la production artistique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle²⁰⁰. Malraux dit à la fin de l'ouvrage : « [...], le nouveau domaine de références des artistes, c'est le Musée Imaginaire de chacun ; le nouveau domaine de référence de l'art, c'est le Musée Imaginaire de tous²⁰¹ ».

Mouna Mekouar relève que ce qui fait réellement œuvre dans *Le Musée Imaginaire*, « c'est l'idée de l'acte de création artistique²⁰² ». Selon elle, les créations sont liées à leur cadre matériel : l'album est l'élément structurel des images, tout comme le musée l'est par rapport aux œuvres. Néanmoins, les créations sont « toujours réactualisées par et dans l'esprit du spectateur²⁰³ ». C'est à partir des trois entités distinctes – l'espace

¹⁹⁸ Joël Loehr, *op. cit.* ; Louise Merzeau, *op. cit.*

¹⁹⁹ Joël Loehr, *op. cit.*, p. 171.

²⁰⁰ Mouna Mekouar, *op. cit.*, 2010, p. 503.

²⁰¹ André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 252.

²⁰² Mouna Mekouar, *op. cit.*, 2010, p. 504.

²⁰³ *Ibid.*

imaginatif, la reproduction photographique et l'environnement des œuvres – que Malraux ouvre diverses voies d'existence de son concept.

Si *Le Musée Imaginaire* évoque des rapprochements avec l'œuvre de Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*, 1935-1941 (fig. 25), contemporaine de l'œuvre malrucienne²⁰⁴, Mouna Mekouar souligne que Malraux anticipe plus largement les questionnements posés par plusieurs artistes à partir des années 1960-1970²⁰⁵. Dans l'ouvrage *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Anne Bénichou distingue à cette même époque (1960-1970), l'émergence d'un nouveau champ où sont liés l'imprimé et l'institution muséale :

« Dans *Le Peintre et son modèle déposé*, Didier Semin avance l'idée de "vrais musées imaginaires" qui, dans la lignée d'André Malraux, se développeraient à partir d'une interprétation positive de la reproductibilité benjaminienne de l'œuvre d'art²⁰⁶. Les éditions de livres d'artistes ou des publications telles les « éditions-comme-exposition » de Seth Sieglaub, le Museum in progress à Vienne, une structure institutionnelle légère, sans lieu d'exposition, qui investit les espaces médiatiques (journaux, affiches, télévision, etc.), l'Agence d'art de Ghislain Mollet-Viéville consacré à l'art conceptuel et postconceptuel dont la collection, une "banque de données d'œuvres en puissance" [...], en constituerait quelques exemples significatifs²⁰⁷ ».

²⁰⁴ L'auteure développe plus en longueur le rapprochement du concept de Malraux avec l'œuvre de Duchamp, en disant que ce n'est plus le contenant (la boîte ; le musée) mais le contenu (les reproductions d'œuvres) qui régit l'œuvre, tout comme le veut Malraux pour son musée. Puis, en témoignant l'idée que c'est le regard du spectateur qui métamorphose l'œuvre (le regard dans l'objectif de l'appareil photographique pour une seconde métamorphose), il n'est pas sans évoquer les propos de Duchamp lorsqu'il dit : « L'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte créateur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif (Duchamp, 1967) », dans Mouna Mekouar, *op. cit.*, 2010, p. 504.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Didier Semin, *Le Peintre et son modèle déposé*, Genève, MAMCO, 2001, p. 56-64. La référence est citée par Anne Bénichou, dans *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 177.

²⁰⁷ Anne Bénichou, *op. cit.*, p. 177.

La dimension imaginaire du *Musée* de Malraux viserait ainsi à considérer la primauté de l'idée sur la forme. Étant donné l'inscription incorporelle du *Musée Imaginaire*, n'est-il pas suggéré, par conséquent, qu'il est à tout un chacun de lui donner sa propre forme ? Dans ce cas, la notion d'imaginaire proposée par Malraux ne traduirait-elle pas un changement de prérogative, à savoir qu'il ne s'agit plus du musée, ni même de l'auteur, mais l'utilisateur (visiteur ou artiste) à qui laisse-t-on la possibilité de constituer son propre musée ?

CONCLUSION

La réflexion sur l'art que mène Malraux tout au long du *Musée Imaginaire*, nous montre qu'il s'agit bien d'une réflexion sur le musée, ce dernier étant à l'origine du rapport que nous entretenons avec les œuvres depuis plusieurs siècles. Si le musée « est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme²⁰⁸ », comme le suggère Malraux, il se doit d'évoluer au même rythme que l'homme moderne. Pour cela, réinterroger l'institution muséale semble nécessaire, voire primordial. Il n'est pas étonnant de voir que la période de l'entre-deux-guerres est représentative de ces questionnements et qu'à la suite de cela, le musée vit une évolution considérable comme le souligne Henri Zerner²⁰⁹. La création en 1926 dans le cadre de la Société des Nations de l'Office international des musées (OIM)²¹⁰ en témoigne.

Comme nous l'avons vu, la force du *Musée Imaginaire* réside dans le fait qu'il soit à la fois un concept (qui prend place dans l'esprit), et dans le même temps, une expérimentation éditoriale à partir de photographies. Le musée traditionnel ne peut conserver qu'une collection d'objets limitée. Notre mémoire est insuffisante pour retenir en images mentales la totalité des œuvres qu'on découvre. C'est pourquoi l'arrivée de la photographie marque un puissant changement en permettant de reproduire les œuvres de toute la production mondiale. En énonçant ce principe, Malraux situe l'existence de son *Musée* comme la rénovation du musée classique. Il valorise le médium reproductible à une époque où d'autres y voient un risque. Par sa nature reproductible, la photographie permet au *Musée Imaginaire* d'être le

²⁰⁸ André Malraux, *Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 13.

²⁰⁹ Henri Zerner. « L'effet Malraux », *Revue de l'Art*, issue 182, décembre 2013, p. 10.

²¹⁰ André Desvallées, François Mairesse, « Sur la muséologie », *Culture et Musées*, n°6, 2005, p. 134.

prolongement infini du véritable musée. Malraux prend rapidement conscience de tous ces avantages. Il développe à la suite d'autres penseurs et historiens une méthode qui lui est propre : la confrontation d'œuvres culturellement, techniquement et historiquement distinctes au moyen de leur reproduction photographique. Ainsi, il exploite les multiples possibilités de rapprochements, au point de proposer une nouvelle forme d'histoire de l'art au détour d'un discours visuel, qui devient à son tour autonome. L'assemblage des images au fil des pages fonctionne aussi justement que l'alignement des mots. Malraux exploite la forme et le volume spatial du livre pour y inscrire son *Musée*. On a vu que *Le Musée Imaginaire*, puis la trilogie du *Musée Imaginaire de la sculpture mondiale* sont moins l'œuvre d'un seul homme qu'une réalisation collective, dont Malraux fut le chef d'orchestre. Par ailleurs, les multiples rencontres et découvertes qu'il a faites se sont avérées décisives et l'ont considérablement inspiré. Nous retenons aujourd'hui que l'importante contribution de Malraux est également celle de nombreux collaborateurs. Par les différentes maquettes, ainsi que les trois versions du même ouvrage, Malraux s'efforce de concevoir concrètement une alternative au musée classique. Néanmoins, la véritable place du *Musée Imaginaire* semble perdurer au sein de l'esprit de chacun, dans notre imaginaire. L'œuvre éditoriale de Malraux, serait-elle alors un musée malrucien ?

Au vu de toutes ces considérations, *Le Musée Imaginaire* ne peut plus être perçu comme un simple livre ou un album illustré. Malraux a su allier technique d'écriture et technique éditoriale, discours sur l'art et réflexion historique en interrogeant à la fois le support du livre, sa construction ainsi que sa composition. Comme d'autres auteurs l'ont observé récemment, Malraux développe un dispositif complexe, à la fois théorique et optique²¹¹.

²¹¹ Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 66.

Plus que ses albums photographiques, teintés d'une esthétique un peu surannée, c'est le concept malrucien qui demeure d'actualité. Certaines études récentes montrent bien la pertinence d'interroger actuellement *Le Musée Imaginaire* dans la mesure où comme le souligne Garance Coggins, son existence avec l'imprimerie se voit logiquement perdurer avec l'arrivée des nouvelles technologies de reproductions numériques²¹². Dans un numéro spécialement consacré aux musées imaginaires de la *Revue de l'art* en 2013, Coggins propose d'interroger les musées imaginaires du web et montre comment ceux-ci s'inscrivent actuellement dans notre rapport à l'œuvre, à la culture ainsi qu'à la démocratie par un système de réseau interconnecté qu'est Internet²¹³.

Malraux semble avoir anticipé les nouvelles techniques de reproduction, telles que l'audiovisuel, puis aujourd'hui le support numérique. Dans *L'Intemporel*, dernier essai esthétique de l'auteur, Malraux écrit : « Si le Musée Imaginaire apporta naguère aux arts plastiques leur imprimerie, l'audiovisuel va leur apporter leur alphabétisation²¹⁴ ». Les enjeux de reproductibilité, d'accessibilité et d'ubiquité des nouveaux médiums avancés par Valéry, puis Malraux semblent avoir annoncé l'ère numérique. Dans la version du *Musée Imaginaire* de 1965, Malraux évoque les possibilités récentes pour l'époque (autour de 1950) de la découverte du détramage²¹⁵. Louise Merzeau souligne qu'il est « un des premiers à anticiper la conception de l'art comme *flux*, où l'original

²¹² Garance Coggins, « Les musées imaginaires du Web », *Revue de l'art*, n°182, décembre 2013, p. 71.

²¹³ *Ibid*, p. 71-78.

²¹⁴ André Malraux, *L'Intemporel*, 1976, repris dans Moncef Khémiri, « Malraux et l'audiovisuel. Rêves de film sur l'art », *La Revue des Lettres Modernes*, série Malraux, n° 10 : « Réflexions sur les arts plastiques », 1999, p. 96.

²¹⁵ Il dit : « La découverte du détramage, qui permet de reproduire en noir toutes les reproductions, substitue la bibliothèque universelle aux photothèques particulières », André Malraux, *op. cit*, 1965, p. 121.

est à la fois indéfiniment démultiplié et occulté par des images d'images²¹⁶ ». *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux, préfigurerait-il alors le musée numérique²¹⁷ ?

Une chose est certaine, Malraux nous prouve qu'aucune réflexion sur le musée ne peut ignorer l'histoire des nouvelles technologies, préfigurant ainsi cette observation de Jessica de Bideran sur le musée du XXI^{ème} siècle :

« *In fine*, la prise en compte du musée numérique dans le périmètre de la définition du musée permet de penser celui-ci de façon plus large comme un dispositif médiatique dont les fonctions principales sont l'archivage et la transmission d'objets, tangibles ou numériques, décontextualisés et recontextualisés par différents systèmes communicationnels comme l'exposition ou l'éditorialisation, afin de produire de nouveaux savoirs et de permettre l'appropriation de ceux-ci en créant diverses interactions entre ces objets et les publics²¹⁸ »

²¹⁶ Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 76.

²¹⁷ Bernard Déloche propose en 2001 le terme de « musée virtuel », nous nous référons à la suite de François Mairesse et d'André Desvallées à l'expression de « musée numérique », dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 306.

²¹⁸ Jessica de Bideran, « L'extension numérique du musée », dans François Mairesse (dir.), *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*, Paris, ICOFOM, 2017, p. 146.

ANNEXE 1
TABLE DES FIGURES



Fig. 1. David Teniers Le Jeune, L'archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxelles (détail), 1647. Source : André Malraux, « Le Musée imaginaire » dans Les Voix du silence, Paris, Gallimard, 1951, p. 10.



Fig. 2. Salle de la National Gallery of Art de Washington (La salle Greco)
Source : André Malraux, « Le Musée imaginaire » dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 11.



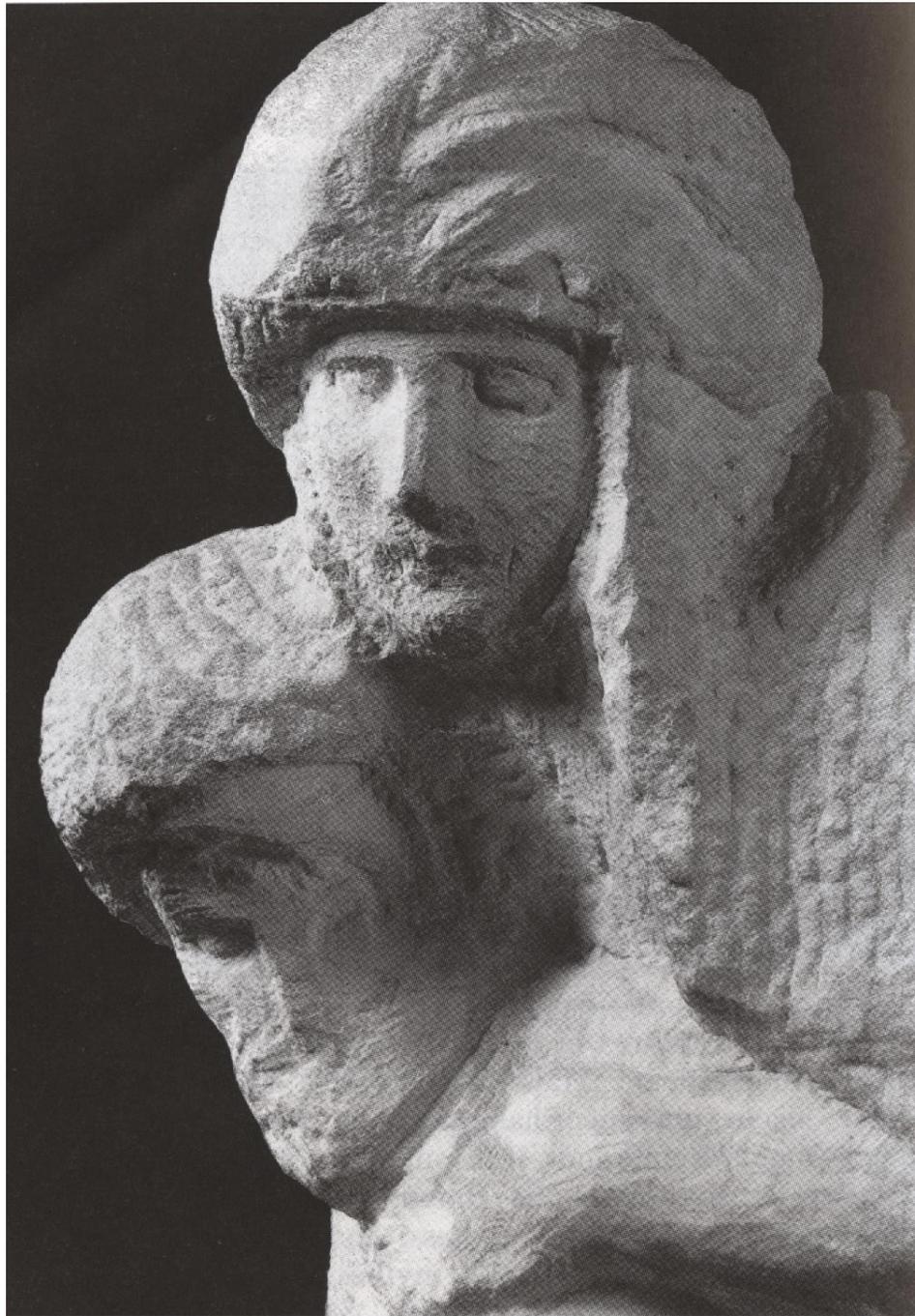
Fig. 3. Le sourire de l'ange (statue-colonne de la cathédrale de Reims datée du XIII^{ème} s.) et Tête bouddhique de l'art gréco-bouddhique du Gandhara datée du IV^{ème} s.
Source : André Malraux, « Le Musée imaginaire » dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 158-159.



Fig. 4. Heinrich Wölfflin, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1915, p. 241. Source : Jean-Claude Chirollet. *Comment photographier les sculptures : 1896, 1897, 1915. Suivi du fac-similé des textes en allemand de Heinrich Wölfflin*, Paris, L'Harmattan, 2008.



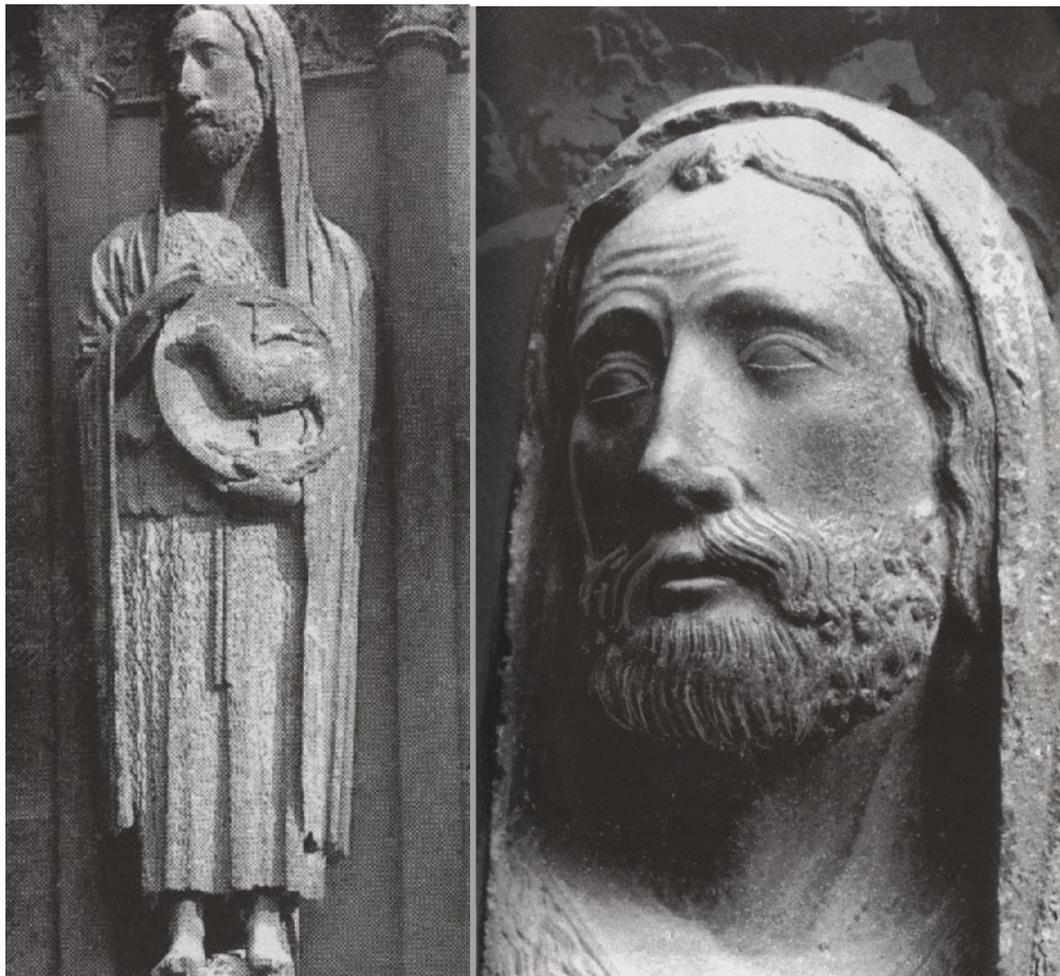
*Fig. 5. Victoire de Samothrace, début du II^e siècle av. J.-C. (env. 190). Paris, Musée du Louvre. Source : André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 191.*



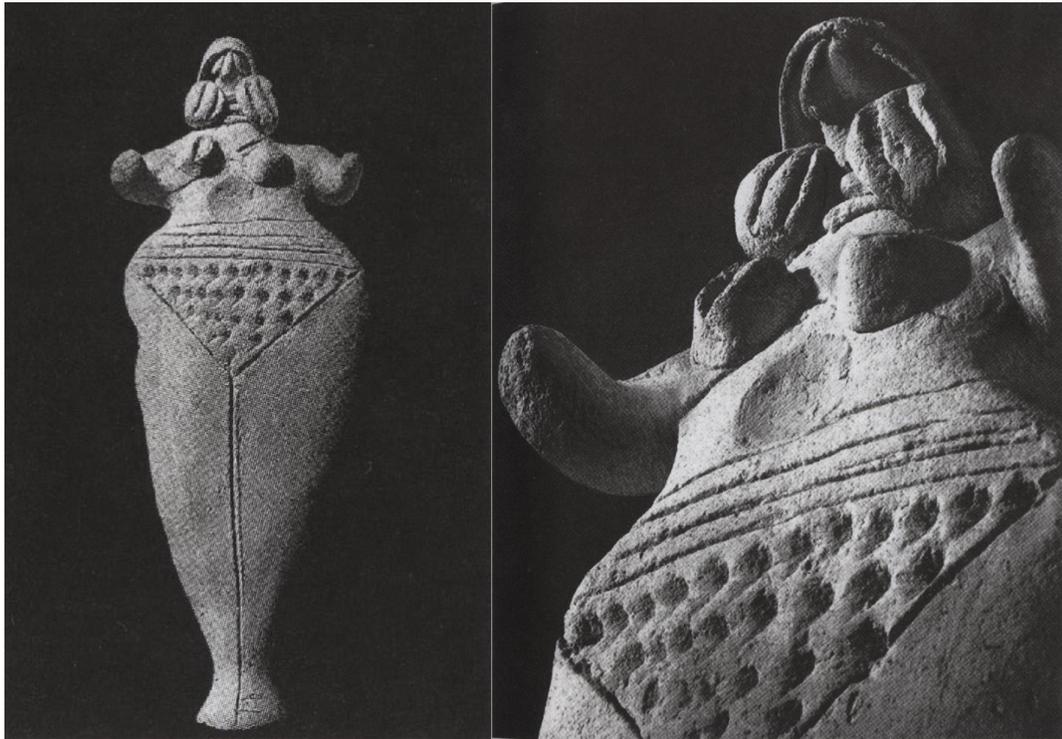
*Fig. 6. Michel-Ange, Pietà Rondanini (détail), 1546. Milan, Castello Sforzesco.
Source : André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 36.*



*Fig. 7. La Dame d'Elche (photo ancienne), IV^e- III^e siècle av. J.-C. Madrid, musée du Prado. Fig. 8. La Dame d'Elche (détail) [photo récente]. Source : André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 94-95.*



*Fig. 9. Art gothique, Reims, Saint Jean-Baptiste, env. 1230. Fig. 10. Saint Jean-Baptiste (détail). Source : André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 118-119.*



*Fig. 11. Art mésopotamien (?), Déesse de la Fécondité, III^e millénaire. Paris, collection particulière. Fig. 12. Déesse de la Fécondité (détail). Source : André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 96-97.*



Fig. 13. Maurice Jarnoux. *André Malraux chez lui*, 1954. Source: Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013.



Fig. 14. Caricature de Malraux, réalisée par Roger Parry, coll. part. Source : Revue de l'art, issue 182, décembre 2013 (couverture).



Fig. 15. Réplique antique de l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle, Paris, musée du Louvre. Source : André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 193.

Fig. 16. Khajurâho (Inde), Nayika (détail), début du XI^{ème} siècle. Source : André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 192.

Fig. 17. Victoire de Samothrace, début du II^e siècle av. J.-C. (env. 190). Paris, Musée du Louvre. Source : André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 191.

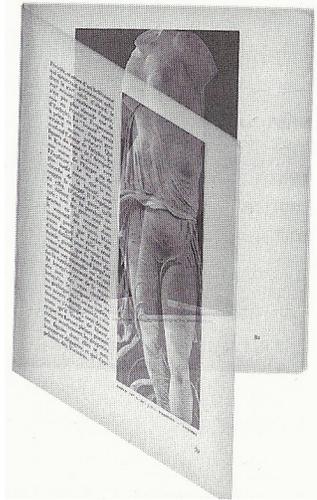


Fig. 18. Effet de voilement-dévoilement produit par la succession des pages. Source : Louise Merzeau, « Malraux metteur en page », in Jean-Yves Guérin et Julien Dieudonné (dir.), *Les Ecrits sur l'art André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 69.

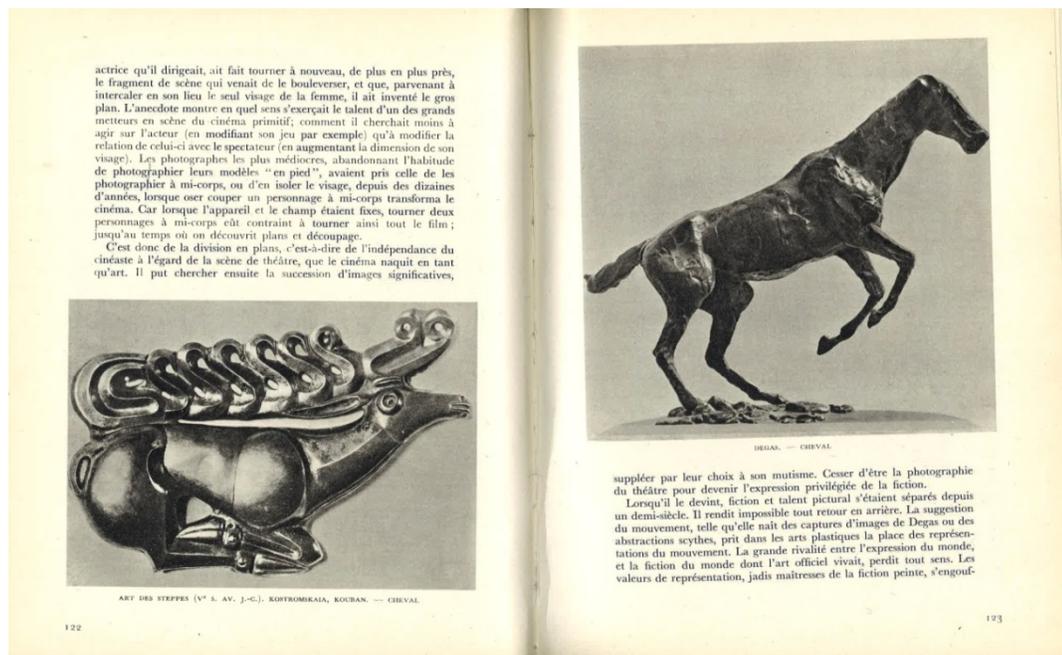


Fig. 19. Art des steppes (Ve av. J.-C.), Kostromskaia, Kouban – Cheval ; Degas, Cheval. Source : André Malraux, « Le Musée imaginaire » dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 122-123.



Fig. 20. Étienne-Jules Marey (1830-1904), Cavalier arabe, c. 1889. © Musée Marey – Beaune / J.Cl. Couval. Source : Ivan Jablonka, « La décomposition du mouvement », *L’histoire par l’image*, 2017. Récupéré de : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/decomposition-mouvement>

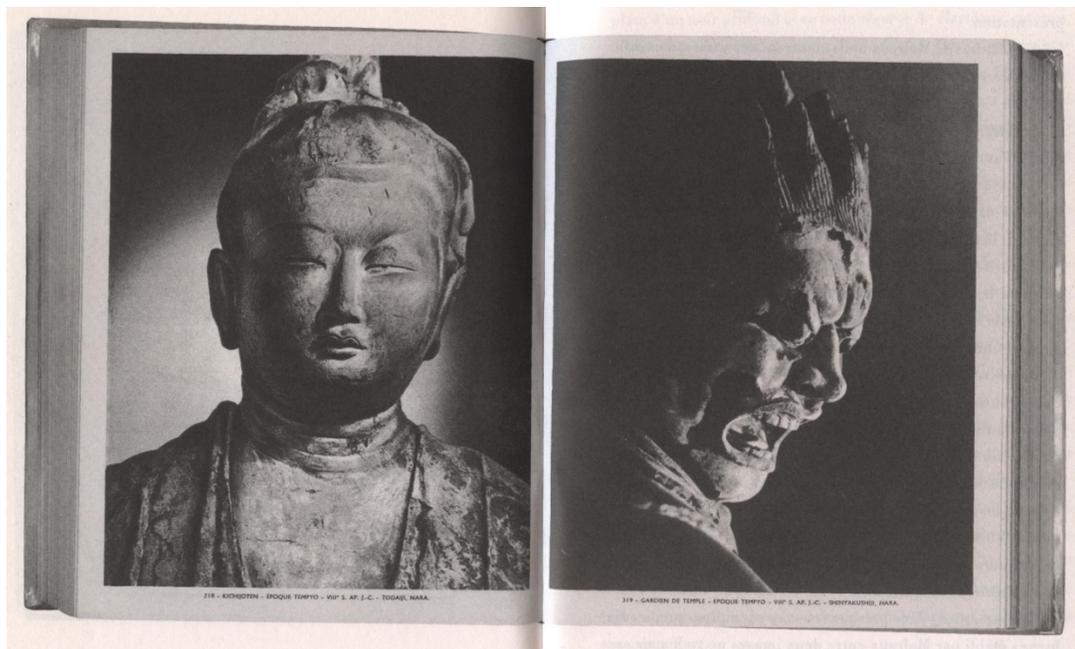


Fig. 21. *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, 1952, fig. 318-319. (Kishijoten, Todaiji, Nara ; Gardien de temple, Shinyakushiji, Nara). Source : Georges Didi-Huberman, *L’Album de l’art à l’époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013, p. 48-49.



Fig. 22. *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, 1952, fig. 562-563. (*Vierge*, cathédrale de Cologne ; *Crucifix*, chapelle des Augustins de Rastibonne). Source : Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013, p. 52-53.

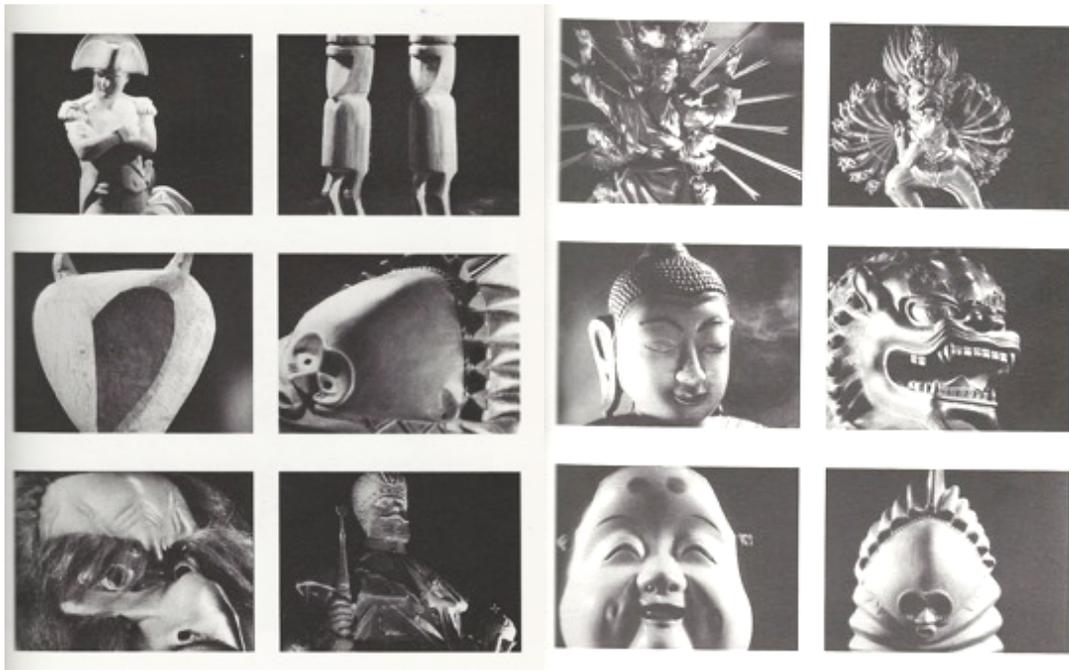


Fig. 23. Sergueï Eisenstein, Octobre, 1925. Photogrammes (séquence des statues).
 Source : Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan/Louvre Éditions, 2013, p. 57, 59.

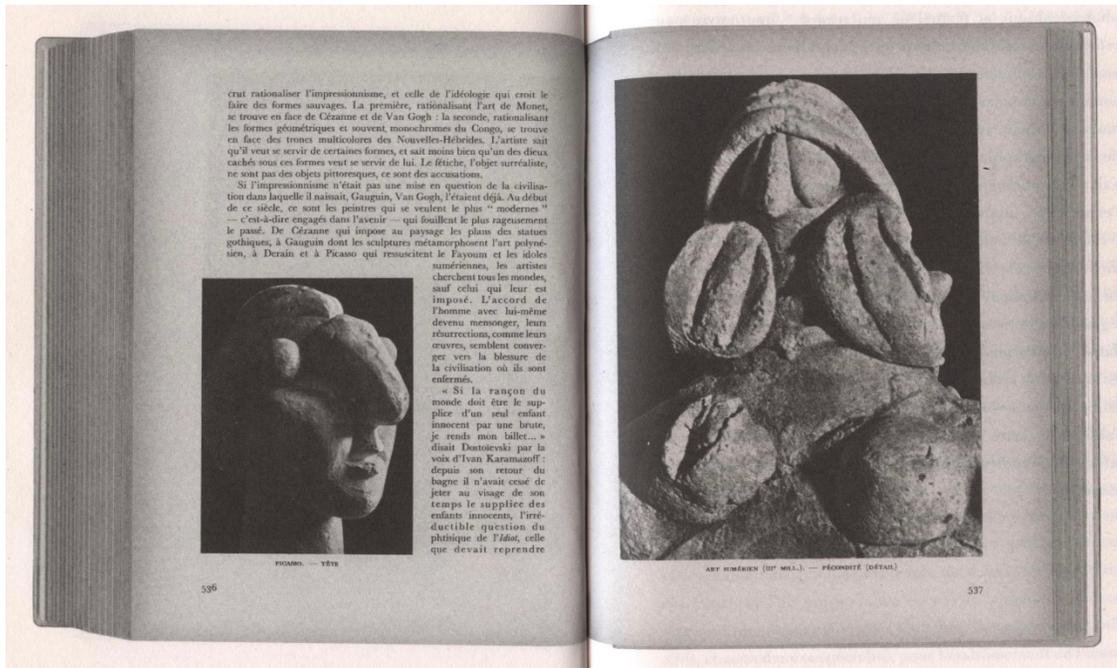
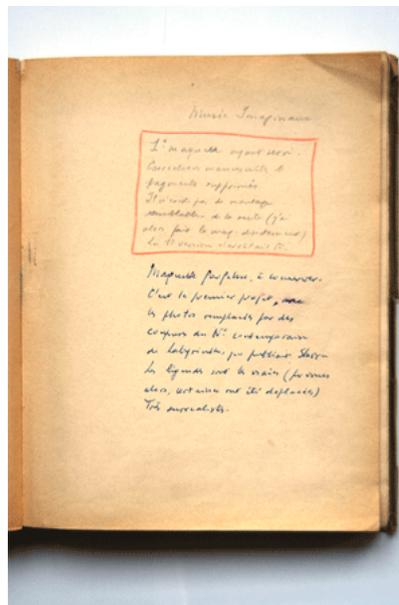


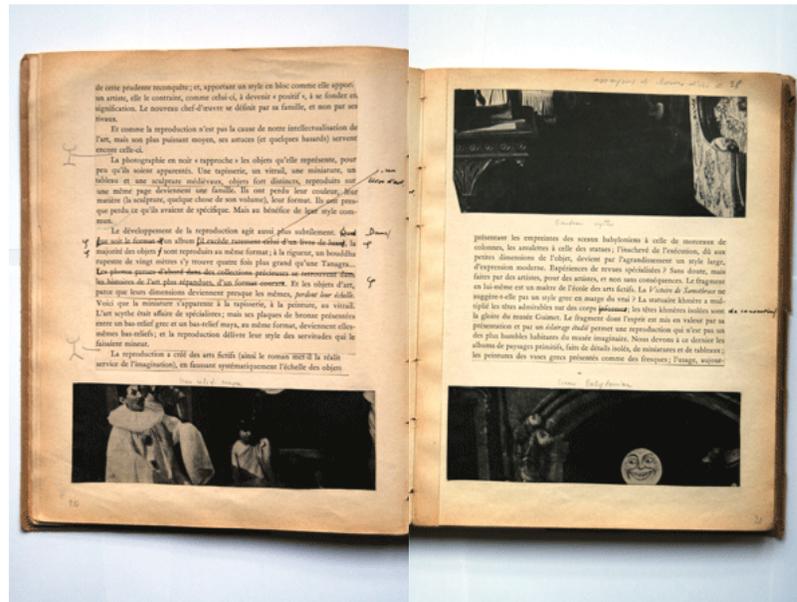
Fig. 24. *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 536-537. (Tête de Picasso ; Fécondité sumérienne). Source : Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013, p. 66-67.

ANNEXE 2 LES MAQUETTES ÉDITORIALES

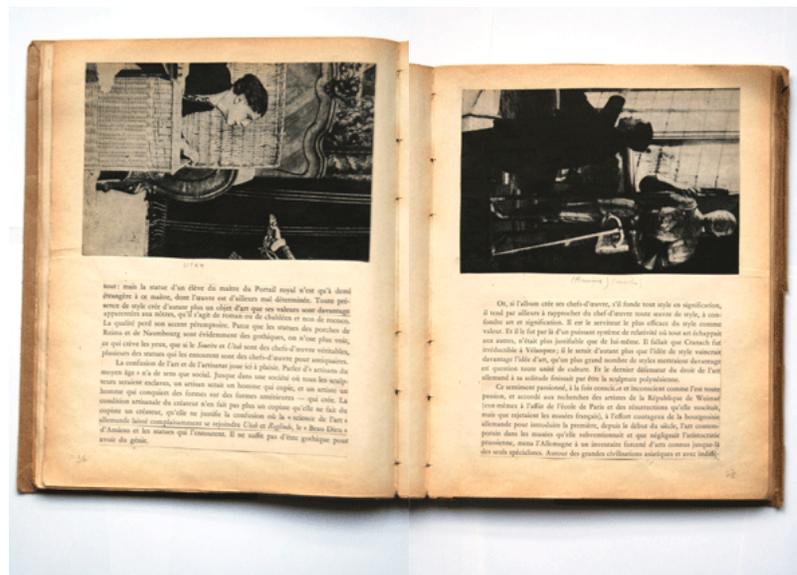
I. La Maquette farfelue du *Musée imaginaire*, 1947.



1. La Maquette farfelue du Musée imaginaire. Notes manuscrites de Malraux sur la page de garde de la maquette. © Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.



2. Page n° 20 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Méliès, Le Cauchemar, (détail).
 Inscription « Bas-relief maya » 2.1 Page n° 21 de la maquette farfelue du Musée imaginaire. Haut :
 Fantomas, 1^{er} plan, (détail) ; Bas : Méliès, Le Cauchemar, (détail). Inscription « Sceau babylonien » ©
 Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.



3. Page n°36 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Fantomas, 2^e plan, (détail). Inscription :
 « Utah » 3.1 Page n°37 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Léonce Perret, film non
 identifié, (détail). Inscription : « Amiens » © Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.



4. Page n°48 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Léonce Perret, film non identifié, (détail)
 Inscriptions : « Mangwa » (haut) ; « Li Po » (bas)
 4.1 Page n°49 de la maquette farfelue du Musée
 imaginaire. Sierra de Teruel, 2^e plan, (détail) Inscriptions : « Lautrec » (haut) ; « Lautrec (Hannetons) »
 (bas) © Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.

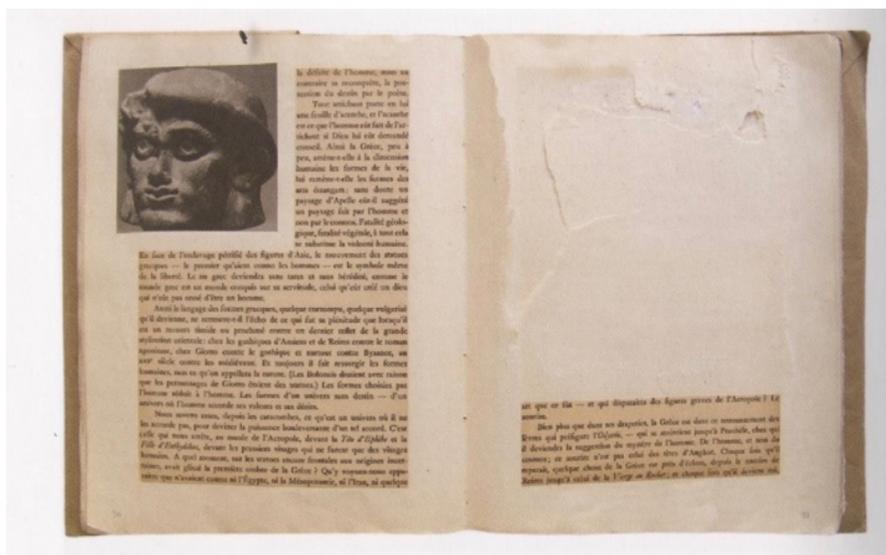


5. Page n°68 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Haut : Marcel Carné, Le jour se lève,
 (détail). Inscription : « Mort de Procris ». Bas : Léonce Perret, film non identifié, (détail). Inscription :
 « Bosch, La Tentation (détail ?) » © Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.

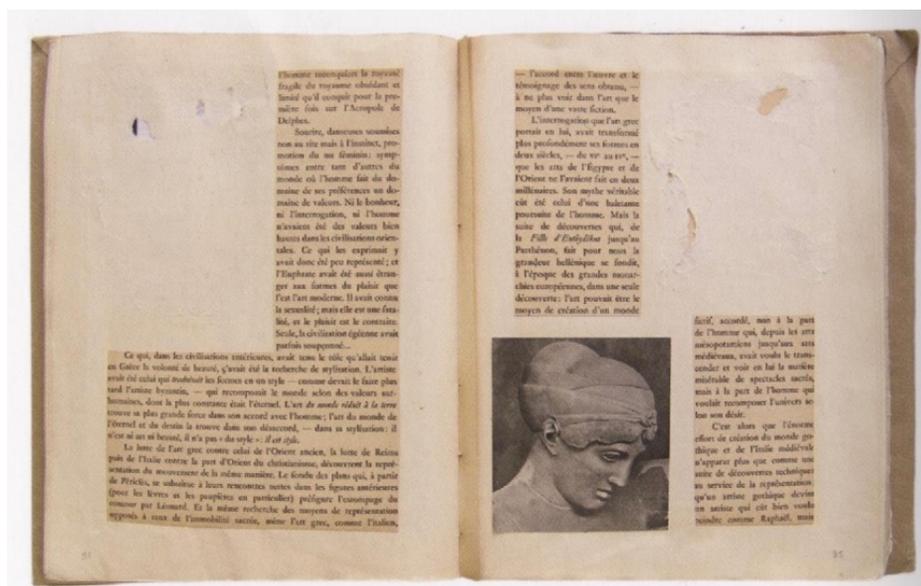


6. Page n°68 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Fantomas, 1^{er} plan, (détail) Inscription : « Tentation, panneau central ». 6.1 Page n°69 de la maquette farfelue du Musée imaginaire. Léonce Perret, film non identifié, (détail) Inscription : « Tentation (détail ?) » © Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.

II. « Maquette du Musée imaginaire », Éditions Skira, 1947.



1. Pages n°90-91 de la Maquette du Musée imaginaire pour l'édition Skira, 1947.
Source : Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan/Louvre Editions, 2013.



2. Pages n°94-95 de la Maquette du Musée imaginaire pour l'édition Skira, 1947.
Source : Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan/Louvre Editions, 2013.



3. Pages n°116-117 de la Maquette du Musée imaginaire pour l'édition Skira, 1947.
Source : Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan/Louvre Éditions, 2013.

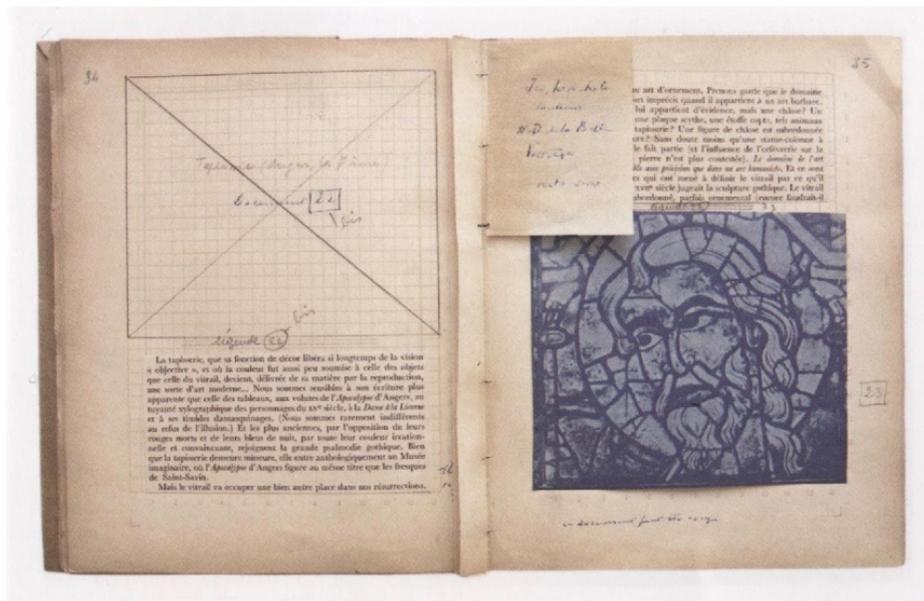


4. Pages n°126-127 de la Maquette du Musée imaginaire pour l'édition Skira, 1947.
Source : Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan/Louvre Éditions, 2013.

III. « Les Voix du silence – Le Musée imaginaire. Premières maquettes », Gallimard, 1951.



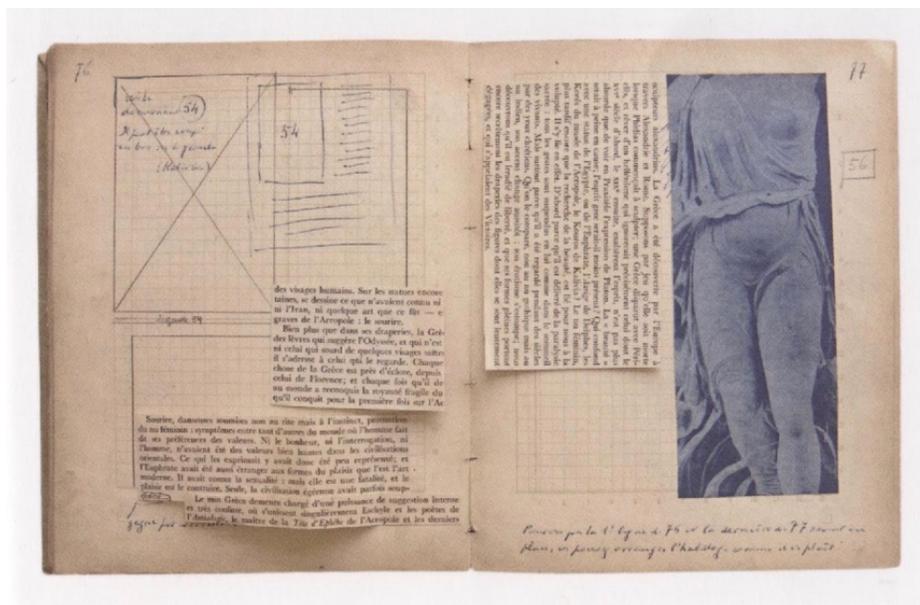
1. Pages n°10-11 de la première maquette pour l'édition Gallimard, 1951.
 Source : Georges Didi-Huberman, 2013.



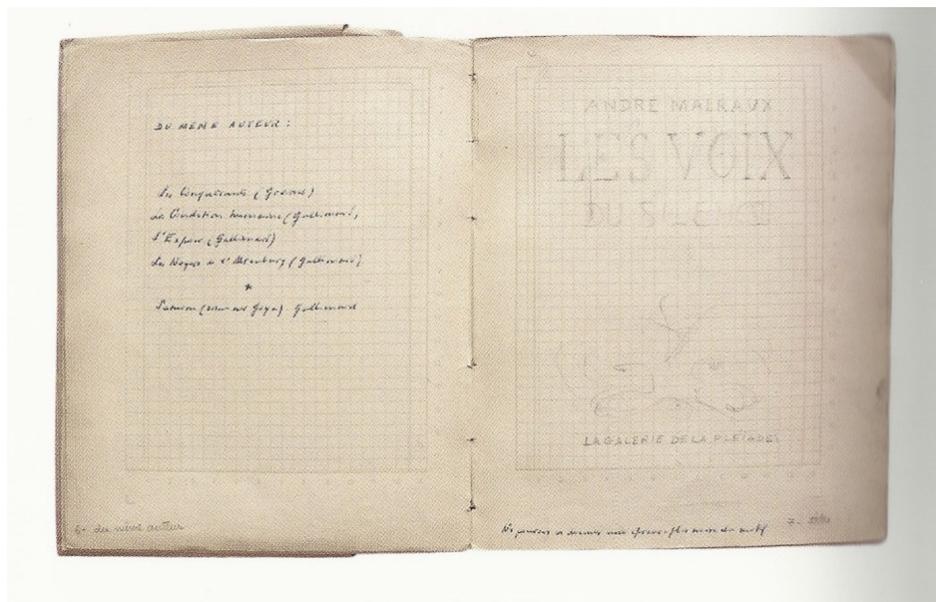
2. Pages n°34-35 de la première maquette pour l'édition Gallimard, 1951.
 Source : Georges Didi-Huberman, 2013.



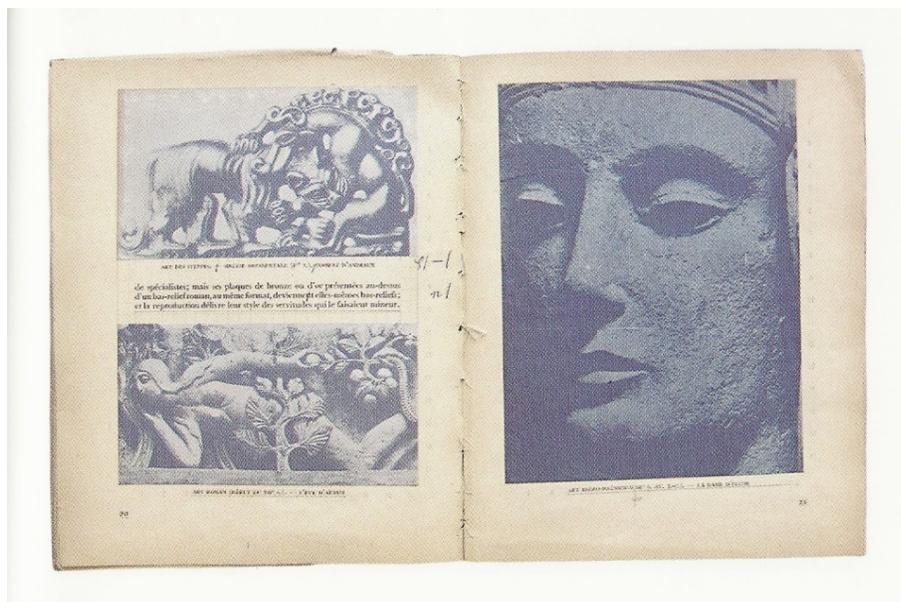
3. Pages n°50-51 de la première maquette pour l'édition Gallimard, 1951. Source : Georges Didi-Huberman, 2013.



4. Pages n°76-77 de la première maquette pour l'édition Gallimard, 1951. Source : Georges Didi-Huberman, 2013.



5. Pages n°6-7 de la deuxième maquette pour l'édition Gallimard, 1951.
Source : Georges Didi-Huberman, 2013.



6. Pages n°20-21 de la deuxième maquette pour l'édition Gallimard, 1951.
Source : Georges Didi-Huberman, 2013.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], Paris, Allia, 2003.

DUTHUIT, Georges. *Le Musée inimaginable*, Paris, Corti, 1956.

MALRAUX, André. *Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012.

- *Écrits sur l'art I*, sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration d'Adrien Goetz, Christiane Moatti et François De Saint-Cheron (Tome IV des *Œuvres complètes*), Paris, Gallimard, 2004.
- *Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 Vol. Paris, Gallimard, 1952-1954.
- « Le Musée Imaginaire » dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.
- *Museum without walls*, [1947] traduit par Stuart Gilbert, New York, Pantheon Books, 1949.
- *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.
- « Le Musée Imaginaire », dans *Psychologie de l'art*, V.1, Genève, Albert Skira Éditeur, 1947.

MALRAUX, Clara. *Le bruit de nos pas, II. Nos vingt ans* [1966], Paris, Grasset, 1992.

SKIRA, Albert. *Vingt ans d'activité*, Genève, Skira, 1948.

VALÉRY, Paul. « La Conquête de l'ubiquité » [1928], dans *Œuvres* (éd. J. Hytier), Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1960, tome II, p. 1283-1287. Disponible en ligne,

http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/conquete_ubiquite/valery_conquete_ubiquite.pdf

Littérature secondaire

ALBERA, François. « Les cinémas de Malraux : présentation », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°76, 2015, p. 118-121.

AUMONT, Jacques. « Montage Eisenstein I : Eisenstein Concepts », *Discourse*, April 1983, vol. 5, p. 41-99.

BÉNICHOU, Anne. *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BERTHOUD, Christophe, Christian Bouqueret. *Roger Parry, le météore fabuleux*, cat. expo, Paris, Hôtel de Sully, 1996.

CAILLOIS, Roger, André Masson et André Malraux. *André Malraux. Le Musée imaginaire*, cat. expo., Saint-Paul, Fondation Maeght, 1973.

CASTRO, Teresa. « Les “Atlas photographiques” : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA/ musée du quai Branly (« les actes »), 2009. p. 1-11.
Disponible en ligne, <https://actesbranly.revues.org/290#authors>

CERISIER, Alban. « L'Univers des formes (1955-1997) : Livres d'art et pratiques éditoriales », *Bibliothèque de l'École de Chartres*, vol. 158, n°1, 2000, p. 247-271.

CHIROLLET, Jean-Claude. *Comment photographier les sculptures : 1896, 1897, 1915. Suivi du fac-similé des textes en allemand de Heinrich Wölfflin*, Paris, L'Harmattan, 2008.

COGGINS, Garance. « Les musées imaginaires du Web », *Revue de l'art*, n°182, décembre 2013, p. 71-78.

CRIMP, Douglas. « On the Museum's Ruins », *October*, vol. 14, summer 1980, p. 41-57.

- DALLE VACCHE, Angela. *Film, Art, New Media : Museum without Walls ?*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.
- DE BIDERAN, Jessica. « L'extension numérique du musée », dans François Mairesse (dir.), *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*, Paris, ICOFOM, 2017, p. 143-146.
- DELHAYE, Blandine. « Le conflit renaissant de la figure et de l'abstraction dans Labyrinthe, journal mensuel des Lettres et des Arts (octobre 1944-décembre 1946) », *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, n°3, octobre 2013, p. 14-23. Disponible en ligne <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero3octobre2013/Delhaye.pdf>
- DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel vers une éthique des nouvelles images*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- DESVALLÉES, André, François Mairesse (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.
- « Sur la muséologie », *Culture et Musées*, n°6, 2005, p. 133-155.
- DE VARINE, Hugues. « Le musée au service de l'homme et du développement » [1969], dans André Desvallées (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie* vol. 1, Maçon, Éditions W, Savigny-le-Temple, Éditions M.N.E.E, 1992, p. 49-68.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013.
- *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
 - *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Ed. de Minuit, 2002.
- DOUDET, Marie-Sophie. « La Bibliothèque imaginaire : rôle et statut de la bibliothèque dans l'œuvre d'André Malraux », dans Charles-Louis Foulon (dir.).

André Malraux et le rayonnement culturel en France, Bruxelles, Editions Complexe, 2004, p. 147-158.

DUFRÊNE, Bernadette. « L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues », *Communication et langages*, n°134, 2002, p. 22-38.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, [1960], 2016 (12^e ed.).

GIROUD, Véronique. « Le musée imaginaire des pratiques muséographiques », dans Véronique Goudinoux, Michel Weemans (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 231-246.

GOB, André. *Le musée, une institution dépassée ? Éléments de réponses*, Paris, Armand Colin, 2010.

GODARD, Henri. « Avant-propos », *Présence d'André Malraux*, n°4 : « La maquette farfelue et les Écrits sur l'art », automne 2005, p. 2-3. Disponible en ligne, <http://malraux.org/maquette/>

GRASSKAMP, Walter. « The Museum in Print : André Malraux's Musée imaginaire and André Vigneau's Photographic Encyclopaedia of Art », dans Eva-Maria Troelenberg, Melania Savino (dir.), *Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 301-316.

– *The Book on the Floor : André Malraux and the Imaginary Museum*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2016.

GUÉRIN, Jean-Yves, Julien Dieudonné (dir.). *Les Écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.

HAIQING, Liu. *André Malraux. De l'imaginaire de l'art à l'imaginaire de l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 2011.

HAMON, Philippe. *Exposition, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1990.

HERSHBERGER, Andrew E. « Malraux's photography », *History of Photography*, n°26, vol. 4, 2002, p. 269-275.

JEANNELLE, Jean-Louis. *Cinéma Malraux. Essai sur l'œuvre d'André Malraux au cinéma*, Paris, Hermann, 2015.

- *Films sans images : une histoire des scénarios non réalisés de « La condition humaine »*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

KHÉMIRI, Moncef. « La reproduction de l'œuvre d'art dans la conception esthétique de Malraux », dans Christiane Moatti (dir.), *André Malraux 10. Réflexions sur les arts plastiques*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 31-53.

- « Malraux et l'audiovisuel. Rêves de film sur l'art », dans *La Revue des Lettres Modernes*, série Malraux, n° 10 : « Réflexions sur les arts plastiques », 1999, p. 95-109.

KRAUSS, Rosalind E. « Le Musée sans murs du postmodernisme », dans L'œuvre et son accrochage, édition spéciale des *Cahiers du musée national d'art moderne*, n°17, vol. 18, 1986, p. 152-158.

LARRAT, Jean-Claude, Domnica Radulescu (dir.). *André Malraux 12. Malraux et la diversité culturelle*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2004.

- Et Jacques Lecarme (dir.). *D'un siècle à l'autre, André Malraux : actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, 2002.

LE MEN, Ségolène. « Musées imaginaires. Les formes du regard » *Revue de l'Art*, n°182, décembre 2013, p. 5-7.

- « Le musée imaginaire à l'atelier. Malraux, Daumier », *Revue de l'Art*, n°182, décembre 2013, p. 43-52.

LOEHR, Joël. « “Le chant de la métamorphose“ dans le Musée imaginaire de 1965 », dans Jean-Yves Guérin, Julien Dieudonné (dir.). *Les Écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 123-134.

- « *Le Musée Imaginaire* et l'imaginaire du roman », *Poétique*, n°142, avril 2005, p. 169-184.

MAIRESSE, François (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle. Matériaux pour une discussion*, Paris, ICOFOM, 2017. Disponible en ligne, http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf

- et Cécilia Hurley. « Éléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséal », *MediaTropes eJournal*, Vol. III, N°2, 2012, p. 1-27. Disponible en ligne, [file:///Users/charlottewasser/Downloads/16896-41053-1-PB%20\(2\).pdf](file:///Users/charlottewasser/Downloads/16896-41053-1-PB%20(2).pdf)

MEKOUAR, Mouna. « Le musée imaginaire ou comment faire voir le visible », *Revue de l'Art*, issue 182, décembre 2013, p. 13-18.

- « Le Musée Imaginaire : mise en question du chef-d'œuvre et invention du lieu de l'œuvre », dans Laurent Le Bon (dir.), *Chefs-d'œuvre ? : Exposition présentée au Centre Pompidou-Metz*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 501- 505.
- « De l'image à la page », dans Mouna Mekouar, Christophe Berthoud (dir.). *Roger Parry : photographies, dessins, mises en pages*, cat. expo, Paris, Gallimard /Jeu de Paume, 2007, p. 11-33.

MELOT Michel. « L'art selon André Malraux, du Musée imaginaire à l'Inventaire général », *In Situ*, n°1, 2001, p. 1-9. Disponible en ligne, <http://journals.openedition.org/insitu/1053>.

MERZEAU, Louise. « Malraux metteur en page », dans Jean-Yves Guérin et Julien Dieudonné (dir.), *Les Écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 65-79.

MOATTI, Christiane. « La formation d'un grand écrivain d'art », dans *André Malraux et la modernité : le dernier des romantiques*, cat. expo, Paris, Paris musées, 2001, p. 43-49.

- (dir.) *André Malraux 10. Réflexions sur les arts plastiques*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

MOURIER-CASILE Pascaline. « Le texte et l'image dans les "Saturne" », *Europe*, n° 727-728 : "André Malraux", novembre-décembre 1989, p. 188-198.

PAGEARD, Camille. *Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art*, Université Rennes 2 / Université Européenne de Bretagne, 2011.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

ROGER Stéphane, *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984.

ROSA DA SILVA, Edson. « La rupture de l'aura et la métamorphose de l'art. Malraux, lecteur de Benjamin ? », dans Christiane Moatti (dir.), *André Malraux 10. Réflexions sur les arts plastiques*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 55-78.

SEMIN, Didier. *Le Peintre et son modèle déposé*, Genève, MAMCO, 2001.

SABOURIN, Pascal. *La réflexion sur l'art d'André Malraux, origines et évolutions*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972.

SAINT-CHÉRON, François. *L'esthétique de Malraux*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1996.

SMITH, Douglas. « Moving pictures : the art documentaries of Alain Resnais and Henri-Georges Clouzot in theoretical context (Benjamin, Malraux, Bazin) », *Studies in cinema*, vol. 3, n°1, 2004, p. 163-173.

SONNAY, Jean-François. « Sur la genèse du Musée imaginaire de Malraux », *Études de Lettres*, série IV, T. 3, n°2, avril-juin 1980, p. 157-173.

THIERRY, Solange. « Malraux et la modernité, le pouvoir de l'image », dans *André Malraux et la modernité : le dernier des romantiques*, cat. expo, Paris, Paris musées, 2001, p. 25-29.

VAUGEOIS, Dominique. *Malraux à contretemps : l'art à l'épreuve de l'essai*, Paris, Jean-Michel Place, 2016.

- « La voie royale de la fiction : Le Musée imaginaire d'André Malraux », dans *D'un siècle à l'autre, André Malraux : actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris, Gallimard, 2002, p. 129-141.

WALLON, Emmanuel. « L'accès aux œuvres et les industries culturelles », *Esprit*, n° 304, vol. 5, mai 2004, p. 73-84.

WASTRAT, Jean-Loup. « L'esthétique d'André Malraux et la reproduction photographique des œuvres d'art », dans Gaston Braive et Jean-Marie Cauchies (dir.), *La critique historique à l'épreuve*, Bruxelles, Publication des Facultés universitaires Saint-Louis, 1989, p. 301-312.

ZARADER, Jean-Pierre. *Malraux. Dictionnaire de l'imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2017.

- « André Malraux : penser l'art », *Présence d'André Malraux sur la Toile (PAMT)*. Revue littéraire et électronique, 2016, p. 1-10. Disponible en ligne, http://malraux.org/wp-content/uploads/2016/06/art185_zarader_juin2016ok.pdf
- « De la diversité culturelle à la pluralité des œuvres au sein du Musée Imaginaire », dans *André Malraux 12. Malraux et la diversité culturelle*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2004, p. 101-118.
- « La métamorphose de l'œuvre », dans *André Malraux 8. L'imaginaire de l'écriture*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1991, p. 41-54.
- « L'imaginaire dans la pensée malrucienne de l'art », *Europe*, vol. 67, n°727, novembre 1989, p. 158-168.

ZERNER, Henri. « L'effet Malraux », *Revue de l'Art*, issue 182, décembre 2013, p. 9-13.

- « André Malraux ou les pouvoirs de la reproduction photographique », dans *Écrire l'histoire de l'art, figures d'une discipline*, Paris, Gallimard, 1997, p. 145-156.

Ressources informatiques

ICOM (Conseil International des Musées), « Article II – Définition 1951 », dans *Archives*, 2017. Récupéré de http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html.

LE DIBERDER, Anne. « La notion de musée chez André Malraux », dans *Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, Octobre 2016. Récupéré de <http://chmcc.hypotheses.org/2360>.

MALRAUX.ORG. *Site littéraire d'André Malraux*, 2017. Récupéré de <http://malraux.org/> .

- *Présence d'André Malraux sur la Toile (PAMT)*. Revue littéraire et électronique, 2017. Récupéré de <http://malraux.org/pamt/>.

SAINT-MARTIN, Isabelle et Michaël de Saint-Cheron (dir.). *Malraux, l'art, le sacré. Actualités du Musée imaginaire*. Actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art les 31 mars 1^{er} avril 2016. Récupéré de <https://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2016/mars-2016/malraux-l-art-le-sacre.html>.