

**Inédit**

**Prix malraux.org 2018, ex aequo**

**Charlotte Wasser**

## ***Le Musée Imaginaire d'André Malraux : un anti-musée ?***

### **Une nouvelle forme de musée par l'édition**

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

Plus de quarante ans après sa mort, André Malraux (1901-1976) reste une figure qui a marqué le XX<sup>e</sup> siècle, notamment par la profonde réflexion sur l'art qu'il amorce dès les années 1920 et qu'il poursuit toute sa vie. Sa considération sur l'art a souvent été associée 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 l'intérêt et la passion de l'auteur dès son plus jeune âge. 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'artiste<sup>2</sup> ». 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 internationaux<sup>3</sup>. Pour lui, la

---

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

<sup>2</sup> Pascal Sabourin, *La réflexion sur l'art d'André Malraux, origines et évolutions*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972, p. 217.

<sup>3</sup> Congrès international des écrivains pour la défense de la culture à Londres en 1936.

reproduction est « une *ouverture*, un décloisonnement salutaire du domaine artistique en général<sup>4</sup> ». Depuis leur invention à la fin du XIX<sup>e</sup> 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. 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 réflexion sur l'art, le musée et le rôle de ce dernier dans notre rapport aux œuvres.

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 inspiré<sup>5</sup>. 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 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 photographique<sup>6</sup>. 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 précise<sup>7</sup>. L'idée de son *Musée* se transforme aussi jusqu'à prendre par exemple la forme d'une trilogie spécifiquement consacrée à la sculpture avec *Le Musée*

---

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013, p. 21.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> André Malraux. « Le Musée Imaginaire », dans *Psychologie de l'art*, t.1, Genève, Albert Skira Éditeur, 1947.

<sup>7</sup> 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.

*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.

Rapidement, ses écrits ont soulevé plusieurs critiques au point d'être restés souvent mal compris à son époque<sup>8</sup>. 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 consacrés<sup>9</sup>. C'est au croisement de plusieurs approches que se forme actuellement une compréhension actualisée de la pensée malrucienne<sup>10</sup>. 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'hui<sup>11</sup> ».

## 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'homme<sup>12</sup> ». De plus, sa carrière ministérielle est marquée par la défense de plusieurs musées, tels que le Musée des arts et traditions

---

<sup>8</sup> *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 (t. IV des *Œuvres complètes*), Paris, Gallimard, 2004, p. 1353.

<sup>9</sup> 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<sup>er</sup> avril 2016.

<sup>10</sup> Jean-Yves Guérin, Julien Dieudonné (dir.). *Les Écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 10.

<sup>12</sup> André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 13.

populaires, le Musée du Havre ou encore le projet du Musée du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>. Bien que sa politique ministérielle n'ait 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, Malraux assigne une fonction qui dépasse le cadre historique et traditionnel du musée. L'idée d'un « anti-musée », comme le propose l'intitulé de ce texte, 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-destin<sup>14</sup> ». 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 histoires<sup>15</sup> ».

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 tient à considérer *Le Musée Imaginaire* tel qu'un espace de connaissances régi par la reproduction d'œuvres et l'effet de leur agencement. Il s'agira ici d'interroger *Le Musée Imaginaire* en prenant en compte la relation singulière que le concept 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 ou l'alternative de celui-ci ?

Nous expliciterons dans un premier temps la conception du *Musée Imaginaire* par le texte en éclaircissant son concept universel ainsi qu'en proposant une analyse des premières images qui introduisent l'ouvrage. Dans un deuxième temps, le support du livre sera interrogé au regard de sa spécificité éditoriale qui n'est pas sans rappeler le montage cinématographique. Enfin, l'objet-livre est convoqué à être pensé comme une autre forme de musée, un dispositif visuel au service de l'imaginaire.

---

<sup>13</sup> *Écrits sur l'art*, t. I, *op. cit.*, p. 1344.

<sup>14</sup> 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 », dans Stéphane Roger, *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 103-104.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 103.

## Le Musée Imaginaire [1947], 1951, 1965

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 imaginaire<sup>16</sup> ».

*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 1930<sup>17</sup>.

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. Selon Malraux, le musée serait à l'origine de la construction de l'œuvre, puisque la plupart des objets bénéficient 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 muséale<sup>18</sup>. Certains objets, sont de plus, originairement liés à un cadre ou un environnement spécifique, avec lequel le musée marquera une rupture<sup>19</sup> en imposant des rapprochements imprévus avec les autres œuvres. En effet, de par ses

---

<sup>16</sup> André Malraux. « L'Homme et la culture artistique », 1946, repris dans *Écrits sur l'art*, t. I, *op. cit.*, p. 1206.

<sup>17</sup> *Écrits sur l'art I*, *op. cit.*, p. 1367-1368.

<sup>18</sup> André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 11.

<sup>19</sup> 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

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<sup>e</sup> 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 métamorphoses<sup>20</sup>. »

Ces premiers éléments contextuels amène Malraux à présenter les prémisses de ce qu'il nomme *Le Musée Imaginaire*. Le musée en tant que réelle institution physique et permanente ne peut posséder la totalité des œuvres. Aussi existe-t-il 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 ?<sup>21</sup> »

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 constant<sup>22</sup>. 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 musée<sup>23</sup> ». 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

---

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<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>20</sup> André Malraux, « Le Musée Imaginaire », dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951 p. 12.

<sup>21</sup> André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 13.

<sup>22</sup> *Écrits sur l'art*, t. I, *op. cit.*, p. 1345.

<sup>23</sup> André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 15.

de reproduire et de réunir 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 imprimerie<sup>24</sup>. »

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.

### **Les images introductives : une évocation allégorique du *Musée Imaginaire***

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*<sup>25</sup> 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 livre<sup>26</sup>. 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

---

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>25</sup> André Malraux, *Museum without walls*, [1947] traduit par Stuart Gilbert, New York, Pantheon Books, 1949.

<sup>26</sup> 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.

des murs tel qu'il était habituel de présenter les œuvres au XVII<sup>e</sup> 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 sécurité et la scénographie *White Cube* appellent le visiteur à contempler les œuvres elles-mêmes largement espacées sur un mur clair intentionnellement neutre<sup>27</sup>.

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 livre<sup>28</sup>.

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 ?<sup>29</sup> ». 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 de l'archiduc évoquerait alors la conception

---

<sup>27</sup> Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the gallery space*, Santa Monica, The Lapis Press, 1986.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 13.

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.

### **Primauté de l'image : une spécificité éditoriale proche du medium cinématographique**

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. Malraux exerce le métier d'éditeur avant celui d'écrivain et la rigueur apportée aux maquettes éditoriales atteste d'une singularité dans l'élaboration du discours visuel qu'il propose. La première version du *Musée imaginaire* de 1947 est publiée chez Albert Skira à Genève, en Suisse. Réputé pour la qualité de ses illustrations, l'éditeur possède une certaine notoriété à cette époque dans la conception du livre d'art. Plus qu'un ouvrage, il saurait l'exploiter tel un « objet visuel, optique<sup>30</sup> » selon Bernadette Dufrêne.

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

---

<sup>30</sup> Bernadette Dufrêne, « L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues », *Communication et langages*, n° 134, 2002, p. 25.

que c'est véritablement en tant que « technicien du livre et de l'image »<sup>31</sup> 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.

Les différentes maquettes montrent indéniablement 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 reproduite<sup>32</sup>. Si les images priment sur le texte, le 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 photographique<sup>33</sup> ; le montage des images marque sa distinction première.

Au sein du *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 poétique<sup>34</sup> ». 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. 3*) avec un autre indien (*fig. 4*), il s'avère que la confrontation des formes sculpturales évoque pour Malraux celle de la *Victoire de Samothrace* (*fig. 5*). La reproduction de cette dernière figurant sur la page voisine du

---

<sup>31</sup> Louise Merzeau, « 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.

<sup>32</sup> Bernadette Dufrene, *op. cit.*, p. 26. Voir Annexe 2 : « *Les Voix du silence – Le Musée imaginaire*. Premières maquettes », Gallimard, 1951, 6. Pages n°20-21.

<sup>33</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 25.

<sup>34</sup> Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 67.

passage, le feuilletage des trois images successives (*fig. 6*) illustre véritablement le sens de son propos<sup>35</sup>. Les reproductions ne sont pas seulement comparées sur une double page, 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 tantôt le rythme d'une poétique [...], tantôt la continuité d'un style artistique à travers les âges<sup>36</sup> ».

Malraux fait preuve de plusieurs techniques dans l'agencement des images : la succession, la juxtaposition, l'inversion ou encore fait varier 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 tableau<sup>37</sup> ».

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 collectif<sup>38</sup>. 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. 7*). Il est frappant de constater qu'on y voit l'illusion du saut de l'animal au ralenti ou encore d'un arrêt sur

---

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 71.

<sup>37</sup> André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 174.

<sup>38</sup> *Écrits sur l'art*, t. I, *op. cit.*, p. 1341.

image<sup>39</sup>. 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 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. 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 plante<sup>40</sup> ». 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.

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 une efficacité propre. Le texte et l'image, indissolublement liés, constituent un seul et même dispositif signifiant<sup>41</sup> ».

---

<sup>39</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 40.

<sup>40</sup> Malraux, *op. cit.*, 1951, p. 44.

<sup>41</sup> Pascaline Mourier-Casile, « Le texte et l'image dans les “Saturne“ », *Europe*, n° 727-728 : “André Malraux“, novembre-décembre 1989, p. 191.

La prise de conscience du rôle précis des images au sein du livre amène plusieurs auteurs à qualifier les ouvrages de Malraux de « dispositifs »<sup>42</sup>, 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 optique<sup>43</sup> ».

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.

## **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 architecturé<sup>44</sup>. Philippe Hamon distingue plusieurs rapports entre le texte littéraire et l'architecture au XIX<sup>e</sup> 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 emblématique<sup>45</sup>. 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 complètes<sup>46</sup>. Selon Hamon, le volume d'un ouvrage est d'abord un espace spatial architecturé<sup>47</sup>. Considérant le livre et l'édifice comme « deux espaces

---

<sup>42</sup> *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*, n° 182, décembre 2013.

<sup>43</sup> Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 66.

<sup>44</sup> Philippe Hamon, *Exposition, littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Caorti, 1990, repris dans Camille Pageard, *op. cit.*, p. 167.

<sup>45</sup> 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 ».

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 10.

clos, du moins enserré dans une enveloppe qui compose un volume<sup>48</sup> », 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 inscrit<sup>49</sup>. 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.

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 Imaginaire<sup>50</sup> ». 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'imaginaire 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 interrogation<sup>51</sup> ». 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 mental<sup>52</sup>. Comme cela a été explicité précédemment, 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 visuelle<sup>53</sup>. 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.

Mouna Mekouar souligne la proximité du concept malrucien avec l'*Ars memoriae*<sup>54</sup>. Inventé à l'Antiquité, l'art de la mémoire est un principe mnémotechnique courant avant l'arrivée de

---

<sup>48</sup> Camille Pageard, *op. cit.*, p. 168.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 257.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>52</sup> *Écrits sur l'art*, t. I, *op. cit.*, p. 1345.

<sup>53</sup> « [...] 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.

<sup>54</sup> 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.

l'imprimerie, puisqu'il suppose de mémoriser les connaissances encyclopédiques<sup>55</sup>. 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 discours<sup>56</sup> ». 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 lui<sup>57</sup> ».

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 ouvrage<sup>58</sup>. 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 performatif<sup>59</sup> ».

---

<sup>55</sup> Mouna Mekouar, *op. cit.*, 2010, p. 502.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 252-253.

<sup>58</sup> Joël Loehr, « *Le Musée Imaginaire* et l'imaginaire du roman », *Poétique*, n°142, avril 2005 ; Louise Merzeau, *op. cit.*

<sup>59</sup> Joël Loehr, *op. cit.*, p. 171.

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<sup>e</sup> siècle<sup>60</sup>. 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 tous<sup>61</sup> ». Mouna Mekouar relève que ce qui fait réellement œuvre dans *Le Musée Imaginaire*, « c'est l'idée de l'acte de création artistique<sup>62</sup> ». 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 spectateur<sup>63</sup> ». C'est à partir des trois entités distinctes – l'espace 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.8), contemporaine de l'œuvre malrucienne<sup>64</sup>, Mouna Mekouar souligne que Malraux anticipe plus largement les questionnements posés par plusieurs artistes à partir des années 1960-1970<sup>65</sup>. 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'art<sup>66</sup>. 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

---

<sup>60</sup> Mouna Mekouar, *op. cit.*, 2010, p. 503.

<sup>61</sup> André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 252.

<sup>62</sup> Mouna Mekouar, *op. cit.*, 2010, p. 504.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> 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.

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 significatifs<sup>67</sup> ».

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'homme<sup>68</sup> », 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. La force du *Musée Imaginaire* réside ainsi 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. Cette remise en question du musée traditionnel par l'entremise de l'objet-livre tel que le propose Malraux ne cesse de se poursuivre et ce tant par des chercheurs, des acteurs du monde muséal que par les artistes.

Plus que ses albums photographiques, teintés d'une esthétique un peu surannée, c'est le concept malrucien qui demeure d'actualité. En accordant une primauté à la reproduction de l'œuvre à une époque où d'autres y voient un risque, il envisage le prolongement infini du véritable musée et anticipe la dématérialisation de celui-ci. 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

---

<sup>67</sup> Anne Bénichou, *op. cit.*, p. 177.

<sup>68</sup> André Malraux, *Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 13.

construction ainsi que sa composition. Comme d'autres auteurs l'ont observé récemment, il développe un dispositif complexe, à la fois théorique et optique<sup>69</sup>.

La forme du livre et l'exploitation du discours visuel qu'il propose annoncerait là encore les divers dispositifs et supports de l'image qui ne cesseront de se multiplier. En cela, 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 alphabétisation<sup>70</sup> ». Dans la version du *Musée Imaginaire* de 1965, Malraux évoque les possibilités récentes pour l'époque (autour de 1950) de la découverte du déframage<sup>71</sup>. Louise Merzeau souligne qu'il est « un des premiers à anticiper la conception de l'art comme *flux*, où l'original est à la fois indéfiniment démultiplié et occulté par des images d'images<sup>72</sup> ». *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux, préfigurerait-il alors le musée numérique<sup>73</sup> ?

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<sup>e</sup> 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 interaction entre ces objets et les publics<sup>74</sup> »

---

<sup>69</sup> Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 66.

<sup>70</sup> 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.

<sup>71</sup> Il dit : « La découverte du déframage, qui permet de reproduire en noir toutes les reproductions, substitue la bibliothèque universelle aux photothèques particulières », André Malraux, *op. cit.*, 1965, p. 121.

<sup>72</sup> Louise Merzeau, *op. cit.*, p. 76.

<sup>73</sup> 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.

<sup>74</sup> Jessica de Bideran, « L'extension numérique du musée », dans François Mairesse (dir.), *Définir le musée du XXI<sup>e</sup> 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. 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. 4. Khajurâho (Inde), Nayika (détail), début du XI<sup>ème</sup> siècle.  
Source : André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, [1965], 2012, p. 192.

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

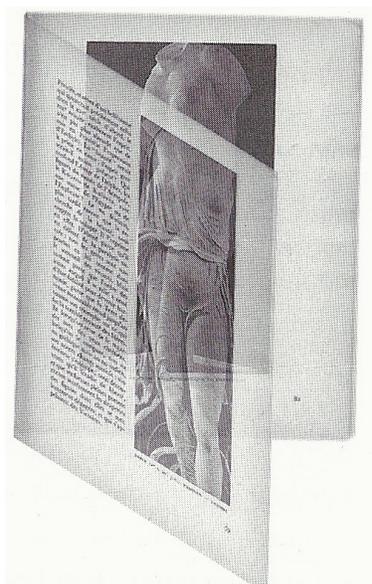


Fig. 6. Effet de voilement-dévoilement produit par la succession des pages. Source : Louise Merzeau, « Malraux metteur en page », in Jean-Yves Guérin et Julien Dieudonné (dir.), *Les Ecrits sur l'art André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 69.



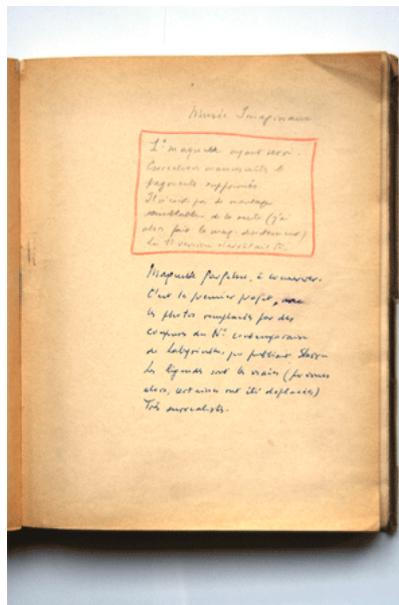
Fig. 7. Art des steppes (Ve av. J.-C.), Kostromskaia, Kouban – Cheval ; Degas, Cheval. Source : André Malraux, « Le Musée imaginaire » dans *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 122-123.



Fig. 8. Marcel Duchamp, *La Boîte-en-valise*, 1935-1941. Valise en cuir contenant des répliques miniatures, photographies, reproductions en couleurs des œuvres de l'artiste et dessin original, New York, MoMA. © 2014 image numérique, MoMA, New York / Scala, Florence.

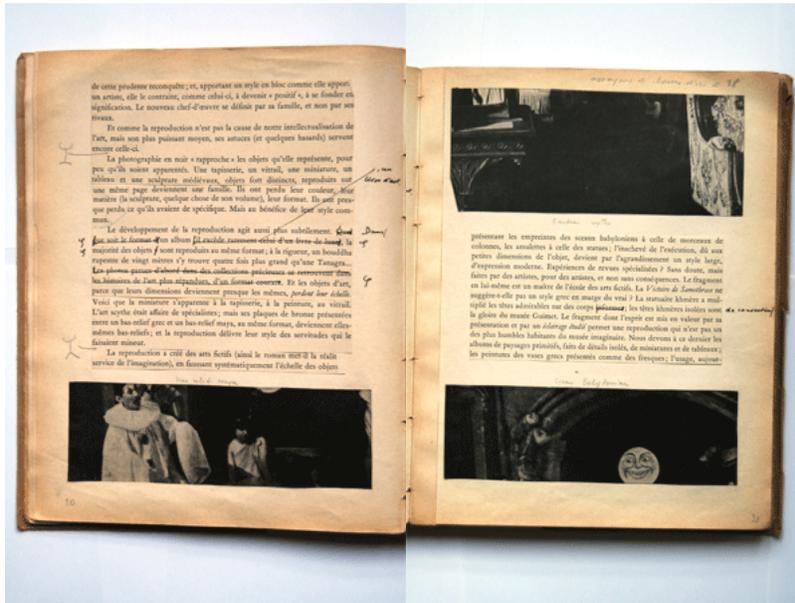
## ANNEXE 2 LES MAQUETTES ÉDITORIALES

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

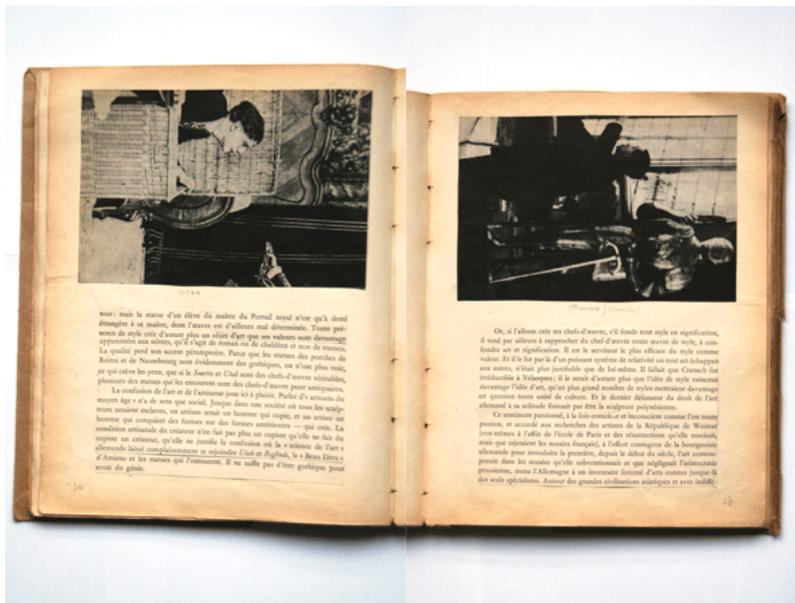


1. La Maquette farfelue du *Musée imaginaire*. Notes manuscrites de Malraux sur la page de garde de la maquette.  
© Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.

Charlotte Wasser : « *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux : un anti-musée ? »

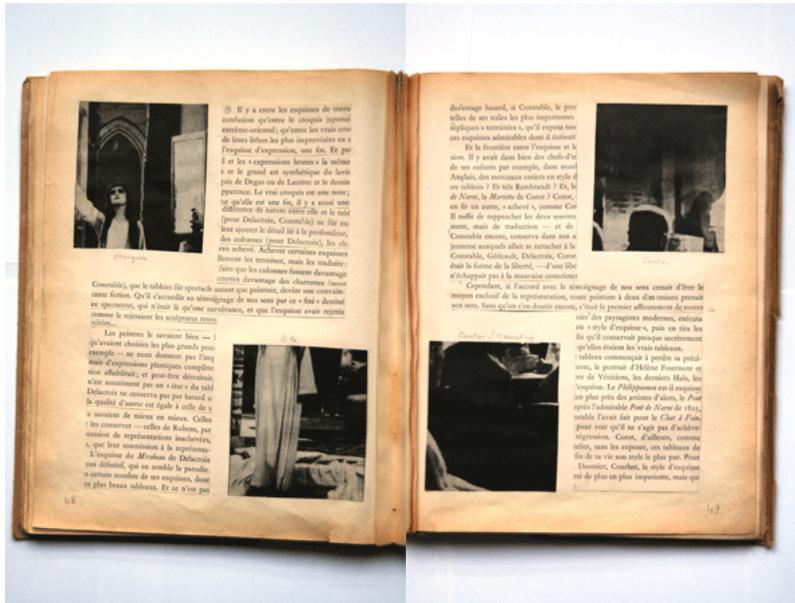


2. Page 20 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Méliès, Le Cauchemar, (détail). Inscription « Bas-relief maya » 2.1 Page n° 21 de la maquette farfelue du Musée imaginaire. Haut : Fantomas, 1<sup>er</sup> plan, (détail) ; Bas : Méliès, Le Cauchemar, (détail). Inscription « Sceau babylonien » ©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

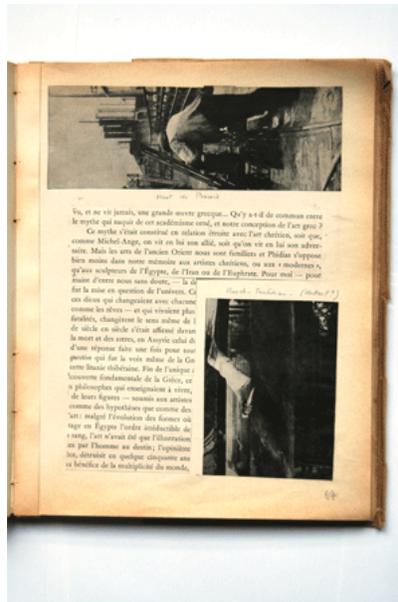


3. Page 36 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Fantomas, 2<sup>e</sup> plan, (détail). Inscription : « Utah » 3.1 Page n°37 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Léonce Perret, film non identifié, (détail). Inscription : « Amiens » © Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.

Charlotte Wasser : « *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux : un anti-musée ? »



4. Page 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<sup>e</sup> plan, (détail) Inscriptions : « Lautrec » (haut) ; « Lautrec (Hannetons) » (bas) © Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.



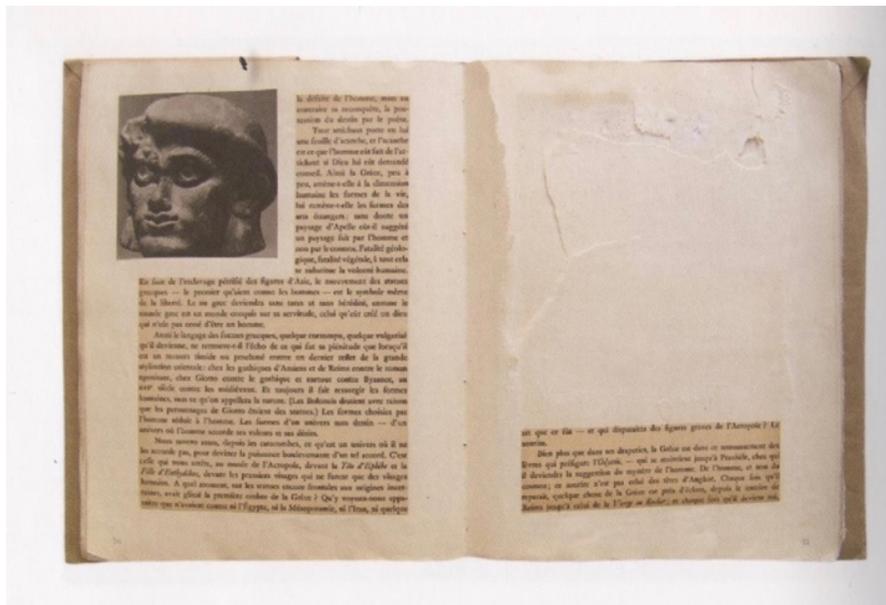
5. Page 68 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Haut : Marcel Carné, *Le jour se lève*, (détail). Inscription : « Mort de Procris ». Bas : Léonce Perret, film non identifié, (détail). Inscription : « Bosch, La Tentation (détail ?) » © Présence d'André Malraux sur la Toile, 2009.

Charlotte Wasser : « *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux : un anti-musée ? »

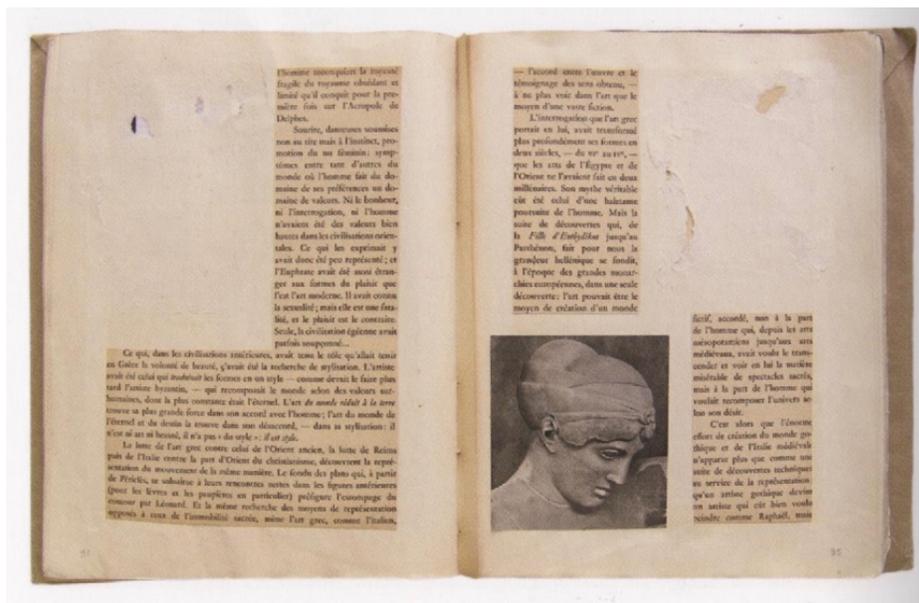


6. Page 68 de la Maquette farfelue du Musée imaginaire. Fantomas, 1<sup>er</sup> plan, (détail) Inscription : « Tentation, panneau central ». 6.1 Page n°69 de la maquette farfelue du Musée imaginaire. Léonce Perret, film non identifié, (détail) Inscription : « Tentation (détail ?) » © Présence d'André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

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

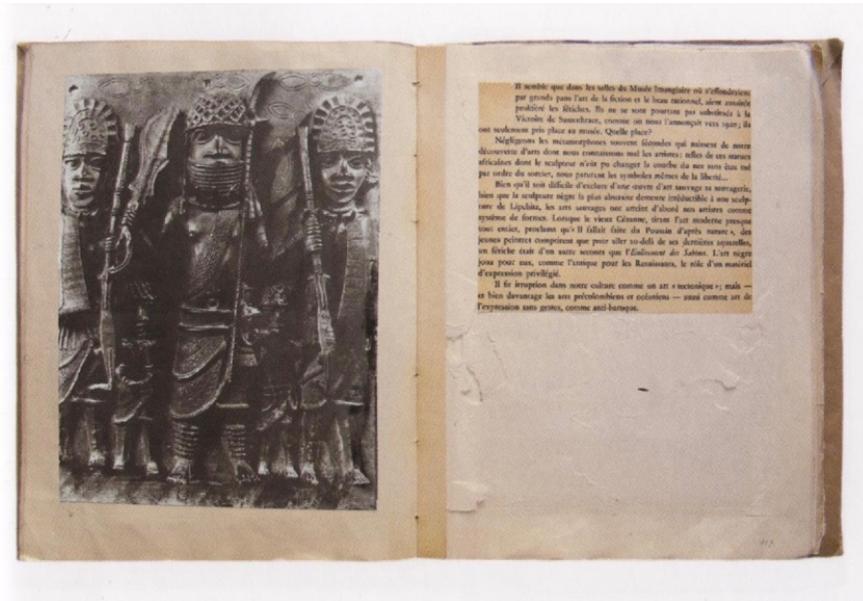


1. Pages 90-91 de la Maquette du Musée imaginaire pour l'édition Skira, 1947.  
Source : Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan/Louvre Editions, 2013.



2. Pages 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, Editions Hazan/Louvre Editions, 2013.

Charlotte Wasser : « *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux : un anti-musée ? »



3. Pages 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.

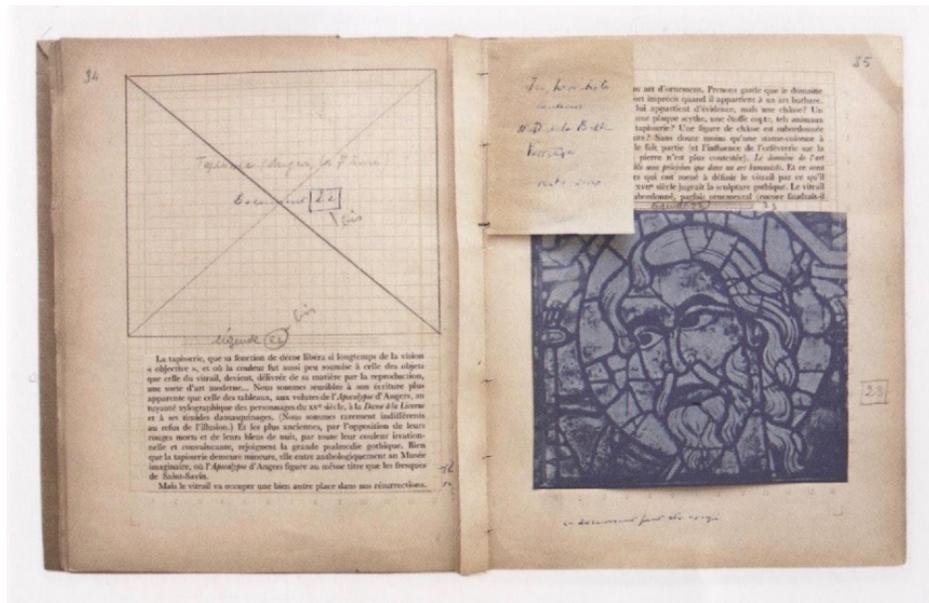


4. Pages 126-127 de la Maquette du Musée imaginaire pour l'édition Skira, 1947.  
Source : Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan/Louvre Éditions, 2013.

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



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

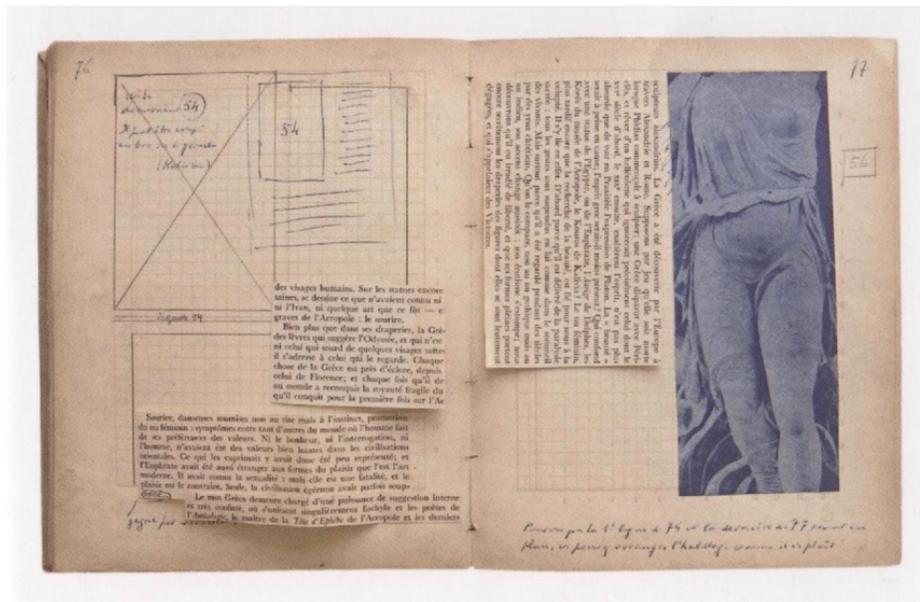


2. Pages 34-35 de la première maquette pour l'édition Gallimard, 1951.  
Source : Georges Didi-Huberman, 2013.

Charlotte Wasser : « Le Musée Imaginaire d'André Malraux : un anti-musée ? »

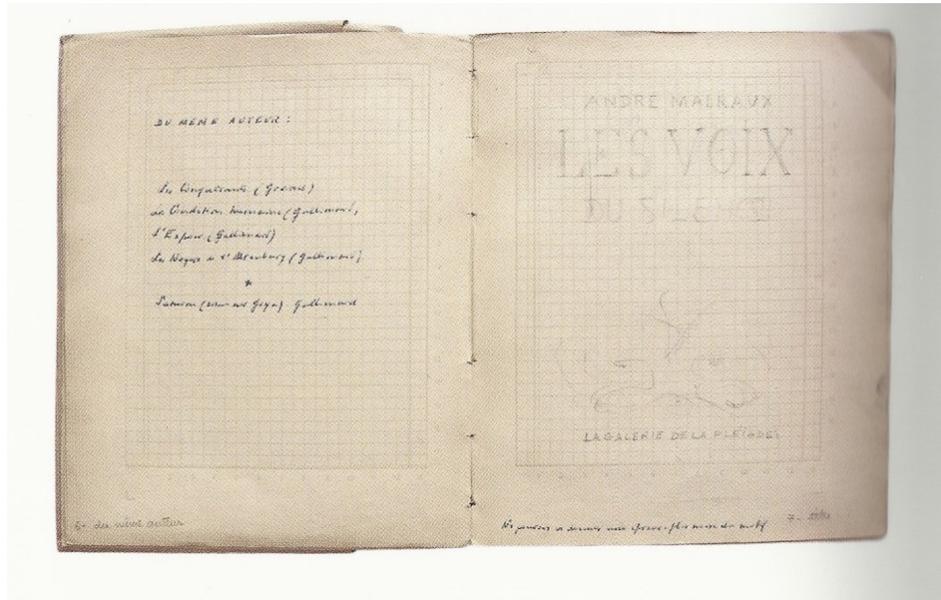


3. Pages 50-51 de la première maquette pour l'édition Gallimard, 1951.  
Source : Georges Didi-Huberman, 2013.



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

Charlotte Wasser : « Le Musée Imaginaire d'André Malraux : un anti-musée ? »



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



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

Charlotte Wasser : « Le Musée Imaginaire d'André Malraux : un anti-musée ? »



7. Pages 22-23 de la deuxième maquette pour l'édition Gallimard, 1951.  
Source : Georges Didi-Huberman, 2013.



8. Pages 6-7 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*, t.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](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.
- 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<sup>e</sup> 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, Éditions Hazan/Louvre Éditions, 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, Éditions Complexe, 2004, p. 147-158.
- DUFRÈNE, Bernadette. « L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues », *Communication et langages*, n°134, 2002, p. 22-38.
- 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<sup>e</sup> 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. *Cinémalraux. 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<sup>e</sup> 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](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.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube. The ideology of the gallery space*, Santa Monica, The Lapis Press, 1986.
- 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](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*, n° 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](http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html).

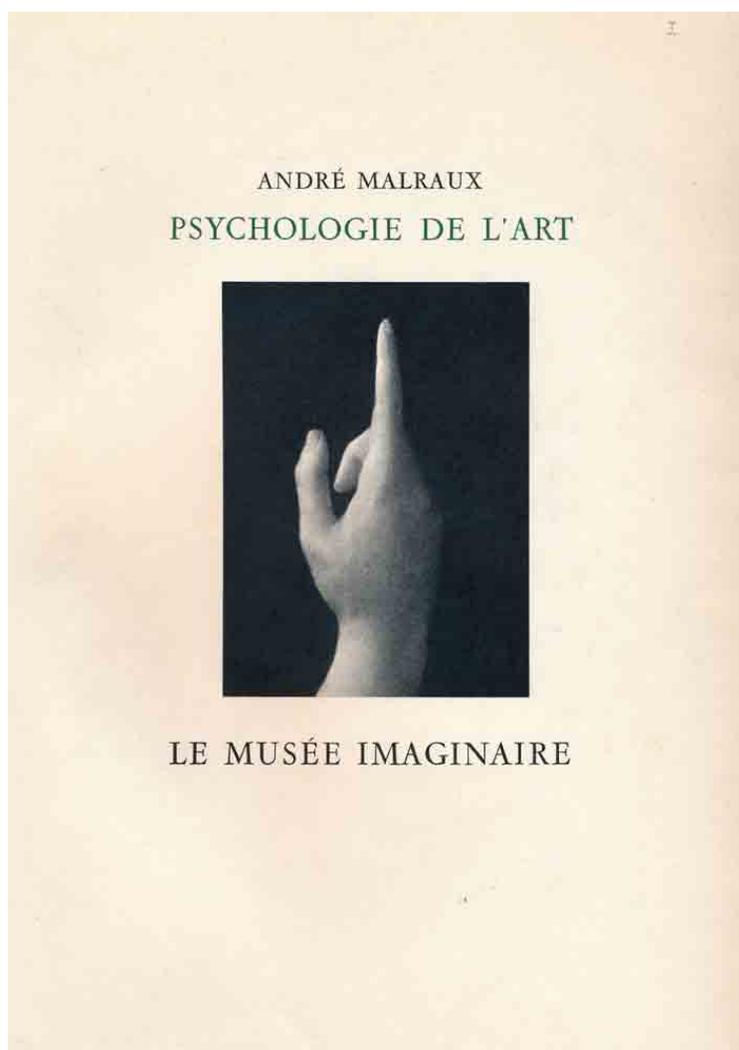
LE DIBERDER, Anne. « La notion de musée chez André Malraux », dans *Carnet de recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, Octobre 2016. Récupéré de <http://chmcc.hypotheses.org/2360>.

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/>.

Charlotte Wasser : « *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux : un anti-musée ? »

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<sup>er</sup> avril 2016. Récupéré de <https://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2016/mars-2016/malraux-l-art-le-sacre.html>.



Tome I<sup>er</sup> de la *Psychologie de l'art* (1947)



TÉNIIERS. — LA GALERIE DE L'ARCHIDUC LÉOPOLD A BRUXELLES (FRAGMENT)



LA GALERIE NATIONALE DE WASHINGTON

#### LE MUSÉE IMAGINAIRE

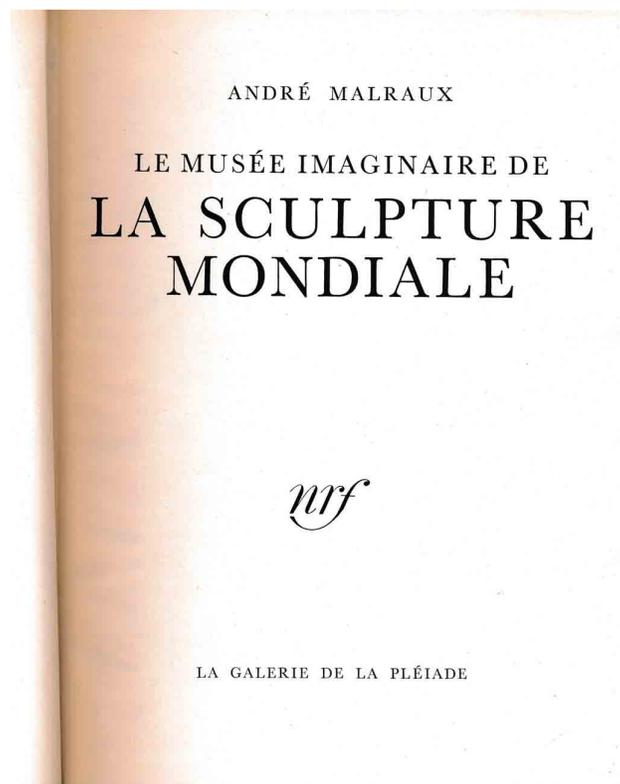
**I**n un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la *Pallas Athéné* de Phidias n'était pas d'abord une statue.

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 existe 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<sup>e</sup> siècle a vécu d'eux; nous en vivons encore, et oublions qu'ils ont

### Premier chapitre des *Voix du silence* (1951)



L'édition revue du *Musée Imaginaire*, parue en 1965



Le tome I<sup>er</sup> du *Musée Imaginaire* : *La Sculpture mondiale*