



**Utilisation et fonction de la reproduction  
photographique d'oeuvres d'art dans les écrits sur l'art  
d'André Malraux : formes et représentations de  
l'histoire de l'art**

Camille Pageard

► **To cite this version:**

Camille Pageard. Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'oeuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux : formes et représentations de l'histoire de l'art. Linguistique. Université Rennes 2; Université Européenne de Bretagne, 2011. Français. NNT : b2011REN20006 . tel-00585116

**HAL Id: tel-00585116**

**<https://theses.hal.science/tel-00585116>**

Submitted on 11 Apr 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**THESE Histoire et critique des arts**  
*sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne*

pour obtenir le titre de

**DOCTEUR D' HISTOIRE ET CRITIQUE DES ARTS**

*Mention : Histoire , théorie et critique de l'art contemporain*  
**Ecole doctorale Arts, Lettres, Langues**

présentée par

**Camille Pageard**

Préparée à l'Unité Mixte de recherche (1279)  
Arts, Lettres, Communication (ALC)  
Histoire et Critique des arts

**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**

**Thèse soutenue le 7 janvier 2011**  
devant le jury composé de :

**Jean-Pierre Montier**

**Stephen Bann**

**Richard Leeman**

**Jean-Marc Poinot**  
Directeur de thèse

## **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**

# Sommaire

|                           |          |
|---------------------------|----------|
| <b>Introduction .....</b> | <b>7</b> |
|---------------------------|----------|

|                                                                                                                       |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Chapitre I. Construire et écrire l'histoire de l'art avec l'image : histoire, pratiques et méthodologies .....</b> | <b>17</b> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|

|                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Partie 1. Reproduction photographique d'œuvres d'art : de l'industrie à l'histoire de l'art, 1850-1929 ..... | 22 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| I. Reproduction d'œuvres d'art et industrie : Premiers débats et premières utilisations .....                                                                                        | 24 |
| 1. Les débats de l'exposition universelle de 1855 : reproduction, vulgarisation, médiation artistique et politique.....                                                              | 26 |
| 2. Disdéri et la reproduction photographique d'œuvres d'art : règles de prises de vue, « art photographique » et médiation artistique .....                                          | 30 |
| 3. Fonds photographiques et éditions illustrées à la fin du XIX <sup>ème</sup> et au début du XX <sup>ème</sup> siècle : légitimation pédagogique et scientifique et industrie ..... | 34 |
| II. Reproductions d'œuvres et histoire de l'art : théâtralisation du discours sur l'art .....                                                                                        | 44 |
| 1. L'histoire de l'art à partir de l'image ou comment parler devant les œuvres.....                                                                                                  | 47 |
| 2. Histoire de l'art en l'image : Aby Warburg et la temporalité des confrontations.....                                                                                              | 53 |
| III. Conclusion .....                                                                                                                                                                | 60 |

|                                                                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Partie 2. Photographie, montage et méthodologie de l'histoire (de l'art) : Walter Benjamin et André Malraux ..... | 62 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Walter Benjamin : double lecture de l'image photographique.....                                                   | 67  |
| 1. Capitalisme, industrie et avant-garde : « Petite histoire de la photographie » (1931).....                        | 69  |
| 2. Dépréciation et construction : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936) .....             | 77  |
| 3. Photographie, théâtre et citation : l'art et le montage.....                                                      | 84  |
| II. Histoire de l'art : entre linéarité et construction .....                                                        | 93  |
| 1. André Malraux lecteur de Walter Benjamin : questions de reproduction .....                                        | 95  |
| 2. L'écriture de l'histoire : Walter Benjamin, l'« image dialectique » et la méthodologie historique .....           | 105 |
| 3. Histoire de l'art comme discontinuité, stratification et « vie des formes » : Benjamin, Focillon et Malraux ..... | 114 |
| III. Conclusion .....                                                                                                | 123 |

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| Conclusion de Chapitre ..... | 125 |
|------------------------------|-----|

## Chapitre II. Topologie et topographie : lieux, structure et rhétorique du discours illustré sur l'art ..... 128

### Partie 1. *Le Musée imaginaire* d'André Malraux comme écart du musée ..... 133

|                                                                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. « Un nœud dans un réseau » : Contexte éditorial et rédaction de <i>Psychologie de l'art</i> (1947-1950) et des <i>Voix du silence</i> (1951) ..... | 136 |
| 1. Les « articles <i>Verve</i> » : premières illustrations (1939-1940) .....                                                                          | 138 |
| a) Programme éditorial et illustratif de la revue <i>Verve</i> .....                                                                                  | 138 |
| b) La « psychologie de l'art » avant la Seconde Guerre mondiale : premier texte de Malraux sur l'art.....                                             | 142 |
| c) « <i>Psychologie des Renaissances</i> » : premières illustrations .....                                                                            | 145 |
| 2. De <i>Psychologie de l'art</i> aux <i>Voix du silence</i> : refonte textuelle et illustrative .....                                                | 152 |
| a) Écriture et réécriture du texte de <i>Psychologie de l'art</i> : contexte éditorial .....                                                          | 153 |
| b) Les épreuves d'imprimerie : vers <i>Les Voix du silence</i> .....                                                                                  | 159 |
| c) Réarrangement argumentatif de l'illustration : Giotto et l'art gothique .....                                                                      | 164 |
| II. Le livre d'art, structure et indexation muséale.....                                                                                              | 167 |
| 1. <i>Le Musée imaginaire</i> comme « musée de papier » .....                                                                                         | 169 |
| 2. Structure muséale et <i>musée imaginaire</i> : Questions d'écart et de catégorisation historique                                                   | 177 |
| III. Conclusion .....                                                                                                                                 | 185 |

### Partie 2. *Le Lascaux ou la naissance de l'art* de Georges Bataille : photographie et indexation topologique ..... 187

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Contexte éditorial et structure de l'ouvrage.....                                                 | 189 |
| 1. De l'art moderne à la préhistoire .....                                                           | 191 |
| a) Le <i>Manet</i> de Georges Bataille (1955) : Discussion avec Malraux sur l'art moderne            | 194 |
| b) Pratiques illustratives de Bataille et crise du discours .....                                    | 199 |
| 2. La rédaction de <i>Lascaux</i> ou la naissance de l'art .....                                     | 204 |
| a) Dans la grotte avec Albert Skira .....                                                            | 204 |
| b) Le texte de <i>Lascaux</i> : idées et organisation .....                                          | 208 |
| II. La description de la grotte de Lascaux : <i>ekphrasis</i> et mise en image de la grotte.....     | 213 |
| 1. « La description de la grotte » : Du schématique au merveilleux.....                              | 215 |
| 2. <i>Ekphrasis</i> déambulatoire et description : de Philostrate à Bataille en passant par Schlegel | 220 |
| 3. Adéquation entre photographie, livre illustré et espace de la grotte ? .....                      | 227 |
| III. Conclusion .....                                                                                | 233 |

### Conclusion de Chapitre ..... 235

|                                                                                                                                         |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Chapitre 3. Reproduction photographique d'œuvres d'art et livre d'histoire de l'art : du didactisme au cinématisme.....</b>          | <b>238</b> |
| Partie 1. Fonction de la reproduction photographique : didactisme et annexion.....                                                      | 243        |
| I. Critiques et réceptions des <i>Voix du silence</i> : Ernst Gombrich et René Huyghe .....                                             | 245        |
| II. L'« abstraction » de l'œuvre d'art par la reproduction : Georges Duthuit et Hal Foster .....                                        | 256        |
| III. Georges Bataille, images, « annexion » et perturbation du discours .....                                                           | 270        |
| IV. Conclusion .....                                                                                                                    | 284        |
| Partie 2. Construction « cinématique » de l'histoire de l'art : de l'œuvre d'art au discours en images sur l'histoire de l'art.....     | 286        |
| I. Eisenstein et Malraux face au Gréco : le « cinématisme » des œuvres et des livres illustrés 290                                      |            |
| II. Rhétorique de la reproduction d'œuvres d'art et cinématisme : rythme, séquence, ellipse et construction de l'histoire de l'art..... | 300        |
| III. André Malraux et John Berger : Discours en images et audiovisuel, métamorphose et critique .....                                   | 312        |
| IV. Conclusion .....                                                                                                                    | 324        |
| Conclusion de chapitre.....                                                                                                             | 326        |
| <b>Conclusion.....</b>                                                                                                                  | <b>328</b> |

*« Un jeune artiste dans une école d'art vouait un véritable culte à aux tableaux de Cézanne. Il consultait et étudiait tous les livres qu'il pouvait trouver sur le peintre et copiait toutes ses œuvres à partir de leurs reproductions.*

*Lors d'une visite dans un musée, il vit pour la première fois une vraie peinture de Cézanne. Il la détesta. Elle n'avait rien à voir avec les Cézanne qu'il avait pu étudier dans les livres. A partir de ce jour, il fit des peintures de la taille des reproductions des livres qu'il peignait en noir et blanc. Il inscrivait aussi les légendes et les explications des tableaux comme dans les livres. Il lui arrivait même souvent de n'utiliser que des mots.*

*Et un jour, il réalisa que très peu de gens se rendaient dans les galeries d'art et les musées, mais qu'en revanche beaucoup de gens, comme lui, regardaient des livres et des magazines et que, comme lui, ils les avaient reçus par la poste. Moralité : Il est difficile de mettre un tableau dans une boîte aux lettres. »*

John Baldessari, « La meilleure façon de faire de l'art », in *Art conceptuel. Une entologie*, Paris, MIX, 2008, p. 92. (« The Best Way to Do Art », Londres, *Studio International Publication Ltd*, 1972.)



## Introduction

Au cours d'une discussion sur André Malraux, deux questions ont été posées. La première portait sur le roman paraissant le plus emblématique pour l'un ou l'autre des interlocuteurs. La réponse fut conjointement *L'Espoir*, ouvrage publié en 1937 et qui s'appuie sur l'implication de l'auteur pendant la guerre d'Espagne. Les raisons d'une telle réponse divergeaient, mais l'un et l'autre s'accordaient sur le fait que, grâce à un montage narratif construit par scènes et à une poésie ancrée dans les combats et les actions des personnages, le roman parvient à proposer une représentation mythique de l'engagement politique à travers une retranscription de faits vécus. Plus mesuré que *La Condition humaine* et moins autobiographique que *Les Antimémoires*, *L'Espoir* parvient à une forme de stabilité de structure et d'énonciation.

La seconde question portait sur la qualité des illustrations des livres d'art que Malraux a publié après la Seconde Guerre mondiale. Il est alors apparu qu'un des interlocuteurs semblait regretter le toucher, l'encrage et les « volumes » des planches héliogravées des *Voix du silence* publié en 1951 chez Gallimard. Une autre discussion s'est ensuite engagée sur les illustrations des « beaux livres » contemporains dont le traitement de l'image ne porterait pas suffisamment attention à leur matérialité. Est alors intervenue la référence au texte de Malraux sur le procédé Aeply qui visait à reproduire des œuvres peintes en tant qu'« objet » artistique et non en tant qu'image photographique, de manière à pouvoir rendre sensible leur matérialité en présentant les reproductions de tableaux sur des châssis<sup>1</sup>.

Ces discussions rejoignent de près ou de loin les raisons qui ont guidé le choix d'une recherche sur l'usage de la reproduction photographique d'œuvres d'art par Malraux. Malraux est, pour les uns, un personnage historique fascinant et, pour d'autres, un homme politique ambigu dont on doit relativiser chacune des positions. Entre ces deux pôles se situe tout un panel de réactions face à son œuvre. Cependant, pour nous, il est un écrivain qui dans le genre de l'histoire de l'art, ou plus précisément du livre illustré sur l'art, est parvenu à saisir comment allier technique éditoriale et technique d'écriture, discours sur l'art et réflexion historique, et ceci en y appliquant une interrogation sur le livre, sa construction, sa matérialité et sa composition. C'est en cela que sa position historique dans le champ de l'histoire de l'art est pour nous importante. A travers ces questions, les écrits sur l'art de Malraux<sup>2</sup> s'appuient sur des considérations aussi historiques que techniques, philosophiques, littéraires et iconographiques. Ensemble de questions qui se concentre dans son usage de la

---

<sup>1</sup> En 1950, Jean Fautrier invente avec l'aide de sa compagne, Jeanine Aeply, un procédé mêlant reproduction chalcographique et peinture permettant de tirer les œuvres du peintre à plusieurs exemplaires. Ce procédé lui permet la réalisation des *Originaux multiples*.

<sup>2</sup> Cette dénomination est celle donnée dans les *Œuvres Complètes*. Les trois premiers volumes présentent ses œuvres littéraires, et les deux derniers sont sous-titrés *Écrits sur l'art* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.)

reproduction photographique d'œuvres d'art, cœur problématique de son discours historique, artistique et esthétique.

Loin de vouloir faire de son œuvre un corpus unifié dont chacune des occurrences comprendrait les problématiques de l'ensemble, ces axes problématiques courent pourtant de ses premiers écrits à ses ouvrages des années 1970, même si ses textes d'après-guerre nous semblent plus à même d'en révéler les traces. De la même manière, certaines questions agissent au sein des deux pôles de son œuvre, celui constitué de ses romans et celui composé de ses textes sur l'art. Ainsi, la question du montage littéraire repérée dans *L'Espoir* (et *La Condition humaine*) peut se trouver dans ses écrits sur l'art si l'on relève l'attention portée à la fois à la composition de l'objet-livre, à la structure du discours et à la possible manipulation de son objet démonstratif privilégié, la reproduction photographique d'œuvres d'art.

C'est par la liaison de l'ensemble de ces domaines que s'opère une forme de redéfinition des éléments constitutifs de livre sur l'art : du genre littéraire même au genre éditorial, de la place de l'image dans le livre à la possible perturbation du *continuum* littéraire, de la manipulation du cliché à la réarticulation du signifié et du signifiant. Et ce dans un espace qui n'est initialement pas le lieu de l'expérimentation, le livre sur l'art à grand tirage. Dans cette étude, on ne trouvera que peu d'exemples de pratiques éditoriales historiques ayant investi le livre par des expérimentations plastiques déstructurantes sur fond de mouvements d'avant-garde. Les pratiques de Lissitzki, de Heartfield, du Bauhaus, de Dada ou du Futurisme, tout autant que les livres de poésies illustrés par des artistes, n'appartiennent pas au même genre éditorial. Bien que ces pratiques artistiques posent les bases d'une reconfiguration du champ et du médium éditorial, les livres de Malraux sont en un sens des livres « classiques », mais où l'auteur parvient à jouer des différentes contraintes qui leurs sont inhérentes et à produire des objets au statut mouvant.

Si le titre de cette étude prend un caractère inévitablement monographique, c'est que les ouvrages de Malraux en sont le cœur. Cependant, plus qu'une monographie, il s'agit d'apprécier la spécificité de l'ensemble de ces caractéristiques au sein d'une période historique donnée, d'un genre éditorial et d'une problématique générale dont l'étude est déjà plus que conséquente et pourrait se résumer en termes de rapport entre texte et image. Cependant, travailler à partir de l'ensemble de ces domaines fait de cette étude un champ particulier qui nécessite que l'on s'y attarde. Traitant de photographie autant que de littérature, d'histoire de l'édition et de théorie du montage, ce sont en fait, appliquées à un corpus défini de textes, des questions plus générales sur les formes mêmes de l'histoire de l'art illustrée et des modes de représentation de celle-ci qui seront ici traitées. De ce fait, c'est l'histoire de l'histoire de l'art qui est en jeu, ajoutant ainsi à cette recherche un axe historiographique nécessaire à la compréhension des modes de discours sur l'art. Toutefois,

ceci sera réalisé ici à partir de ses marges, puisque plusieurs des auteurs dont nous traiterons (et Malraux en premier) ne sont pas des historiens de l'art, mais des écrivains s'emparant de l'histoire de l'art à un moment donné de leur parcours.

Roland Recht a écrit que « [faire] *l'histoire de l'histoire de l'art*, c'est [...] *revenir, à un moment ou à un autre, à l'unité irréductible à laquelle il faut toujours revenir : un sujet singulier qui parle sur des œuvres d'art.*<sup>3</sup> » De manière à pouvoir ensuite faire cette histoire de l'histoire de l'art, une telle proposition montre la nécessité de s'arrêter sur telle ou telle personnalité et en évaluer le propos, la méthodologie et le « style » personnel. Malraux est pour nous cette figure, proposition qui peut dérouter tant, à y regarder de plus près, son discours sur l'art semble s'éloigner par principe de l'histoire de l'art. Ce principe fondant son discours, il est nécessaire d'y revenir, car s'il en est à un moment donné à la marge, Malraux s'inscrit aussi pleinement dans le champ de l'histoire de l'art. Il convient donc de se poser la question de l'individualité d'un discours, lorsque celui-ci s'insère dans un espace constitué et en partie normé, celui de l'histoire de l'art en tant que discipline, mais aussi celui de l'histoire de l'art éditée.

Si l'on s'attache à reprendre les propos de Malraux lors d'un entretien télévisé en 1974 avec Pierre Dumayet et Walter Langlois, il semble que l'on puisse concevoir cette individualité comme dépendante de ce que l'auteur soustrait ou ajoute à un ensemble de données préexistantes, comme un ensemble de possibles fondé sur un socle commun :

« Pierre Dumayet : *Le "musée imaginaire", avez-vous écrit, est la suggestion d'un vaste possible projeté par le passé. C'est donc comme un projet du passé qui ne serait pas encore tout à fait réalisé ?*

André Malraux : *Pas tout à fait, n'est-ce pas. C'est une présence du passé parce que l'un des éléments mystérieux du "musée imaginaire" c'est que nous n'en sommes pas maître. Dans le livre que je suis en train de faire, je redonne une conversation que j'ai eue avec Picasso et il me disait : "Mais en définitive pourquoi est-ce que nous avons tous aimé les nègres ?" Parce que je venais de lui dire, chacun a son "musée imaginaire", mais une époque a tout de même 75 % en commun. [...] Le musée imaginaire d'une époque est parfaitement donné, et croire que nous en avons la disponibilité, le choix, etc. est certainement faux. Nous avons un choix avec des limites assez étroites et tout le reste nous l'avons en commun.*<sup>4</sup> »

L'espace individuel résiderait donc dans les 25 % restant. Et c'est ce glissement des 75 au 25 %, et inversement, qui permet l'identification de la singularité d'une proposition. Dans une

---

<sup>3</sup> Roland Recht, « Présentation », *Revue de l'art*, n° 146 : « Histoire de l'histoire de l'art », 2004, p. 5.

<sup>4</sup> Clovis Prevost, Claude Lenfant, André Malraux, *Les Métamorphoses du regard*, 1<sup>er</sup> partie : « Les Dieux de la nuit et du soleil », Paris, 3e chaîne, 1974. (*Maeght présente André Malraux. André Malraux : la métamorphose du regard*, Paris, Maeght éditeur, 2006.)

période chronologique restreinte, il apparaît effectivement qu'une part importante des ouvrages généraux sur l'art traitent des mêmes artistes et des mêmes œuvres. Pour les années 1950-1960, certaines œuvres sont apparues au cours de l'entre-deux-guerres dans les discours des historiens et des artistes (les surréalistes et leurs dissidents ont par exemple fait un travail important de « résurrection » pour reprendre les mots de Malraux) et d'autres apparaissent après-guerre. Tributaire de ce « fonds commun », le « musée imaginaire » des auteurs s'inscrit dans celui de l'époque. De plus en plus large, car alimenté par le développement des techniques de reproduction, il peut cependant se comprendre comme une limite au sein de laquelle les auteurs doivent se mouvoir afin de produire des discours parfois radicalement différents.

Comme l'explique Malraux dans ses ouvrages, il est possible de dire que ce principe de « musée imaginaire » commun à une époque a toujours existé, bien que de manières différentes selon les époques puisque conditionné selon lui par les modes d'exposition et de diffusion des œuvres. Mais, dans les années 1950, ce « musée imaginaire » atteint un niveau nouveau, tant par le nombre d'œuvres connues et à disposition, que par ses formes d'existence, d'accessibilité à l'œuvre originale ou à sa reproduction, de confrontation directe ou de médiation par l'écrit. Sans retracer ici l'histoire de cette expansion de l'image dans la société, du XIX<sup>ème</sup> aux années 1950, le développement des techniques d'impression, entre autres innovations, fait que la production des reproductions atteint un niveau industriel et permet la constitution d'un corpus visuel plus que conséquent et disponible pour les auteurs et les éditeurs dans une rapidité jusque-là inégalée.

S'appuyant sur cette base technique et historique, le « musée imaginaire » est d'abord un lieu « abstrait » car constitué de toutes les œuvres à disposition, les originales, les reproduites comme celles en mémoire. Mais, pour ce qui est du *Musée imaginaire* de Malraux, il est principalement composé d'œuvres en partie dématérialisées par la photographie, puis insérées dans un réseau de significations au sein de l'édition d'art. En ce sens, le concept et le livre de Malraux permettent de suppléer à la séparation géographique, à l'éclatement des corpus dans les collections des musées ou dans leur lieu de monstration. Le « musée imaginaire » se comprend donc comme s'insérant dans un ensemble d'éléments permettant de créer un discours sur l'art : du musée au livre, de l'œuvre originale à la reproduction, du discours historique sur ces mêmes œuvres au discours de l'époque, etc. Ce corpus de notions, de champs disciplinaires et de techniques constitue la limite autant que le possible du propos sur l'art au sein du « musée imaginaire ». En suivant ces propositions, la question de la représentation de l'histoire de l'art à partir des textes de Malraux induit d'en observer la construction à *partir*, *avec* et *en* images, puisque c'est là l'interrogation et les conditions principales de ce concept. C'est en effet à partir de la reproduction photographique de l'œuvre d'art et les moyens de manipulation que les auteurs ont à

disposition que peut s'opérer selon Malraux une redéfinition des catégorisations de périodes, de genres et de styles de l'histoire de l'art.

La problématique de cette étude devient alors de savoir si la spécificité de chacun des discours en histoire de l'art ne résiderait pas dans l'appropriation de ce corpus visuel, dans son arrangement, dans les formes de représentations de l'histoire de l'art que cela engendre. Cette question reprend consciemment la dualité du titre *L'Histoire de l'art est-elle finie ?* de Hans Belting qui considère que le concept d'histoire de l'art « englobe d'une part l'histoire de l'art comme telle, d'autre part la discipline qui en traite.<sup>5</sup> » Questionner les formes de représentations de l'histoire de l'art conduit à concevoir l'histoire de l'art comme pouvant être mise en forme, soumise à variations et à une série de questionnements épistémologiques historiquement ancrés. Ainsi, traiter de formes et de représentations de l'histoire de l'art nécessite de prendre en compte à la fois la conception de l'histoire de l'art propre à chacun des auteurs dont il sera ici question, de même que la manière dont ils la représentent, la mettent en forme. C'est d'ailleurs ce que Hans Belting précise ensuite, bien que succinctement, au sein de son livre :

« [...] n'oublions pas que l'histoire de l'art elle-même pratique la représentation. En construisant une histoire de l'art, elle représente l'art, elle lui donne une histoire douée de sens, distincte de l'histoire générale. [...] Ce type de représentation explique ce qu'elle doit expliquer en construisant un récit qui localise l'œuvre là où elle a le plus de sens.<sup>6</sup> »

A partir de cette citation apparaît la spécificité de notre problématique qui réside dans ce rapprochement fond / forme et la notion de « construction » qui parcourra l'ensemble de ses développements. Si les discours sur l'histoire de l'art mettent bien en place des représentations de représentations, le support de ceux-ci devient un objet d'étude susceptible de les mettre en lumière. Tout l'intérêt d'une telle définition réside dans l'observation de la manière dont cette forme matérielle peut être significative de la représentation théorique et historique de l'histoire de l'art, soit la forme de l'histoire dans le discours. Malgré ses limites matérielles, le livre a la capacité de contenir et de mettre en forme ces idées.

Peut-être est-ce ici que se trouve une des spécificités des ouvrages de Malraux par rapport aux historiens de l'art. Il a en effet la possibilité de « construire » l'histoire de l'art sans être assujéti à la discipline, à cette « histoire » scientifique de l'art. S'il réalise une histoire de l'art, il ne le fait pas en tant qu'historien de l'art et, identifier cette représentation spécifique de l'histoire de l'art, passe par le questionnement de sa méthodologie et de sa « technique »

---

<sup>5</sup> Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Paris, Gallimard, 2007, p. 17.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 116

d'écriture textuelle et visuelle. Si Aragon a pu dire que les praticiens du collage « *puisaient dans [les] acquisitions mécaniques [photographie et cinéma] une idée de l'art qui allait pour les uns à l'encontre du naturalisme, pour les autres à une redéfinition de la réalité*<sup>7</sup> », c'est sa position dans le champ technique de la photographie et du cinéma qui permet à Malraux de redéfinir l'histoire de l'art. On comprendra dès lors que la présence de l'image dans ses livres est de la plus haute importance, mais aussi qu'il conviendrait presque de lui assigner l'assertion de Nietzsche écrivant dans ses *Considérations inactuelles* que « *c'est seulement de la plus haute force du présent que vous avez le droit d'interpréter le passé*.<sup>8</sup> »

A partir de ces questions générales, ce que nous avons recherché n'est pas une énième considération sur la théorie esthétique de Malraux, mais l'observation des moyens qu'il met en place pour celle-ci et quelle incidence cela a sur sa représentation de l'histoire de l'art et donc sur les œuvres en général. Pour cela, trois axes ont été privilégiés, trois chapitres constituant chacun une étape dans l'étude de sa « construction » de l'histoire de l'art.

Partant du constat que c'est la reproduction photographique qui est la source même de son discours, nous nous sommes d'abord consacrés à ses conditions d'émergence en insistant non pas sur les techniques, mais sur les environnements politique, industriel, institutionnel et disciplinaire qui les soutiennent. C'est dans ce cadre qu'apparaîtront les questions de la vulgarisation, de la médiation envisagée sous l'angle d'un « art photographique » et donc d'une esthétisation de la reproduction, du développement des collections de reproductions et de leur diffusion éditée, ainsi que celles liées à leur premières utilisations au sein de la discipline de l'histoire de l'art. Une fois cet environnement défini ce sont sur des problématiques plus théoriques sur lesquelles il a été nécessaire de s'arrêter. Et c'est à travers celles de Walter Benjamin que nous avons choisi de les traiter puisque, si Malraux s'y réfère lui-même et que le philosophe formule les composantes théoriques de la photographie, elles l'insèrent aussi au sein d'un raisonnement lié à la méthodologie historique, à la technique d'écriture de l'histoire et à sa possible représentation textuelle.

Le second chapitre quant à lui s'attachera à se concentrer plus précisément sur le contexte d'écriture de *Psychologie de l'art* et des *Voix du silence* et sur les premières formulations de son usage de l'image. Si ces dernières s'appuient sur la prise en considération des qualités intrinsèques de l'image photographique, elles se construisent aussi en fonction d'un discours sur l'art et l'histoire qui souhaite échapper au musée et donc aux catégorisations de l'histoire de l'art. Un tel raccourci s'appuie ici sur le fait que par le titre même de « musée imaginaire » (titre du premier volume de *Psychologie de l'art* et du premier chapitre des *Voix du silence*), Malraux cherche à s'éloigner de la discipline conjointement à son lieu d'inscription physique,

---

<sup>7</sup> Louis Aragon, « John Heartfield » (1935), in *Les Collages*, Paris, Herman, 1965, p. 76.

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles. II. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* (1874), Paris, Gallimard, 1992, p. 134.

le musée. Entreront alors en ligne de compte des questions plus précises sur le rapport de l'ouvrage d'histoire de l'art à un lieu physique donné, le musée d'abord, mais aussi à toute topologie conditionnant le regard porté sur les œuvres et leur histoire. Si le livre d'histoire de l'art est historiquement la continuation de cet espace, Malraux cherche à s'en dégager par une rhétorique propre prise en charge par un jeu sur ses composantes internes (illustrations, textes, chapitres, pages et doubles pages). C'est dans une même optique que l'on proposera une première comparaison des ouvrages de Malraux avec le travail de Georges Bataille, et ce dans le cadre de l'étude de sa retranscription textuelle et visuelle de la grotte de Lascaux en 1955 chez Albert Skira. Face aux questions historiques et théoriques du chapitre précédent, c'est une première étape vers l'individualisation du discours sur l'art en images qui apparaîtra ici, dans le sens où chacun des auteurs engage une réflexion sur le livre en lui-même, sur la manière dont le médium peut porter et diffuser les questions énoncées dans leur texte, tout en rendant compte des œuvres présentées.

Le troisième chapitre continuera à considérer le travail illustratif d'André Malraux en termes comparatifs. On d'attachera alors à la réception critique de ses livres et à la manière dont elle se situe à la fois sur le plan d'une mise au point historique nécessaire et sur celui d'une certaine condamnation de son annexion de l'œuvre d'art à son discours. Produisant les critiques les plus acerbes mais aussi les plus précises, nous nous attarderons sur les textes d'Ernst Gombrich et de Georges Duthuit. Parallèlement, de manière à en saisir toute la portée, nous observerons aussi la façon dont ils utilisent l'image dans leurs livres, afin d'en comprendre plus précisément l'opposition qui semble se formuler en termes d'annexion et de didactisme. A ces critiques contemporaines de Malraux, s'ajoutera la reprise des commentaires sur l'écrivain au sein des textes d'Hal Foster et de Douglas Crimp. A travers eux, c'est un glissement de la compréhension de son œuvre qui s'opère au sein des questions d'abstraction, de style et de catégorie synthétique. Nous reviendrons ensuite sur l'œuvre de Georges Bataille de manière à voir que, s'il engage à un moment donné une discussion avec Malraux sur l'art moderne, dans sa pratique illustrative, la fonction de l'image suit celle de Malraux dans le cadre d'une « construction » de l'histoire de l'art, mais il lui applique une fonction de perturbation du discours théorique aux finalités éloignées de celle de l'auteur des *Voix du silence*. Pour finir, nous observerons que l'ensemble des questions inhérentes à l'œuvre de Malraux et à sa pratique illustrative que nous aurons jusque là identifié se double de problématiques cinématographiques. Nous traiterons alors du « cinématisme » des ouvrages de Malraux en prenant en compte des questions de mouvement, de séquence et de montage se fondant sur une conception temporelle du livre et de ses composantes. C'est dans cette optique que lors de la comparaison finale avec l'ouvrage *Ways of Seeing* de John Berger (1972), nous reviendrons sur une possible



définition du médium livre en tant qu'objet hybride en lien avec un rapprochement entre discours télévisé sur l'art et discours édité en images.

Chacun de ces chapitres souhaite contribuer à un éclairage différent des écrits sur l'art de Malraux. Pour ce faire il a été nécessaire d'adopter pour chacun des axes méthodologiques différents. En ce sens, le premier chapitre est placé sous le signe de l'histoire de la reproduction photographique et des thèses développées par Walter Benjamin, deux axes dont l'objectif est tout différent. La section d'ouverture s'attache par exemple à reprendre à travers des études générales et parfois plus localisées sur l'histoire de la photographie, les premiers débats sur la reproduction d'œuvres et son utilisation en histoire de l'art tout en tentant d'en retracer l'histoire. Ensuite, lors d'une étude de ses textes, nous avons choisi de revenir longuement sur les thèses de Walter Benjamin qui agissent considérablement à la fois dans le discours de Malraux et sur notre problématique générale. Il nous a donc paru nécessaire de repartir de ses textes sur la photographie, le montage et l'histoire et d'en proposer une étude descriptive de manière à pouvoir au final les comparer aux thèses de Malraux. Si ces deux axes s'opposent dans la méthodologie et dans leur densité théorique ou historique, ils suivent le même but, identifier le cadre dans lequel Malraux développe sa théorie de l'art à partir de la reproduction photographique.

Le second chapitre, revenant sur les conditions historiques, théoriques et éditoriales de la pratique illustrative de Malraux et de son inscription dans le genre du livre d'art, passe par la présentation biographique, le retour sur l'histoire de l'édition et ses liens avec des espaces architecturés instituant le statut de l'œuvre d'art, ainsi que par la description des ouvrages. Le même cheminement est suivi pour l'étude du *Lascaux* de Georges Bataille. Il s'agira de considérer ce que peut être une première définition matérielle des ouvrages sur l'art de Malraux et de Bataille, tout en en saisissant les premières implications sur les modes de représentation de l'histoire de l'art. Cet axe problématique mettra donc en avant les questions d'indexation topologique, de structure muséale, d'architecture du livre, d'écarts avec le musée et la grotte ou encore de fonction médiatrice de la photographie.

Le troisième chapitre, quant à lui, souhaite revenir sur les différentes fonctions accordées à la reproduction photographique dans l'espace du livre sur l'art. En cela nous nous attacherons d'abord à observer la manière dont les auteurs présentent eux-mêmes leur méthodologie illustrative et la fonction qu'ils leur accordent. Une large place sera alors laissée à leur propos, en particulier les préfaces de leur livre, de manière à saisir que la place de l'image, si elle est devenue courante dans les années 1950-1960, nécessite tout de même à chaque fois une justification ou, tout du moins, une explication de sa fonction menant parfois à la démonstration publicitaire. Une fois ceci établi, le retour sur l'œuvre de Malraux se fera selon trois angles, chacun représentatif du cinématisme de ses livres et de son discours. D'abord nous nous focaliserons sur la comparaison de ses analyses sur le Gréco avec celles de

Eisenstein, puis nous reviendrons sur l'observation de son style d'écriture et ses liens avec sa pratique illustrative autour de la figure de l'ellipse, afin d'entrer plus précisément dans une comparaison avec l'œuvre de John Berger.

## **Chapitre I. Construire et écrire l'histoire de l'art avec l'image : histoire, pratiques et méthodologies**

De novembre 2007 à mars 2008, s'est tenue l'exposition *Chants exploratoires / Minotaure / La revue d'Albert Skira / 1933-1939* au musée Rath de Genève. Son catalogue s'ouvre sur une introduction dont les deux premiers paragraphes sont des plus explicites quant à l'une des possibles lectures actuelles de certaines éditions illustrées publiées dans l'entre-deux-guerres :

*« Il y a vingt ans, Charles Goerg [...] avait consacré au Musée Rath une très belle exposition à Minotaure. Il avait alors traqué aux quatre coins du monde les œuvres originales reproduites dans "la revue à tête de bête" d'Albert Skira (1904-1973), afin de leur donner véritablement corps sous les yeux du public genevois. Pour la première et peut-être unique fois de son existence, le Minotaure de Picasso, Dali, Matisse et Derain quittait la citadelle de papier dans laquelle l'histoire, sans doute consciente de son immense pouvoir de fascination, l'avait trop longtemps retenu prisonnier.*

*Deux décennies plus tard, l'enjeu n'est plus le même. Il s'agit cette fois-ci non pas de libérer les œuvres réunies dans cette publication, mais bien d'affirmer que Minotaure est aussi, sous sa forme de revue, une production d'art à part entière, nourrissant à son tour la créativité d'artistes parmi les plus grands du XX<sup>ème</sup> siècle. [...] la prison de papier édifée pour l'animal fabuleux est elle-même devenue une bête.<sup>9</sup> »*

Ne parvenant pas à échapper entièrement à la présentation d'œuvres originales, l'exposition concentrait cependant bien son propos sur les éditions, celles des livraisons de *Minotaure* et celles « entourant » sa publication (des ouvrages de Georges Bataille à ceux d'André Breton en passant par les livres illustrés des artistes surréalistes) (pl. 1). Plus significativement, c'est dans le catalogue que ce « nouvel » axe de lecture prend son sens puisque les textes portent principalement sur le contexte éditorial et sur certaines des productions graphiques reproduites dans la revue : la place de l'art ancien dans la revue<sup>10</sup>, les gravures d'Hans Bellmer<sup>11</sup> ou de celles d'Urs Graf<sup>12</sup>, etc.

Mais si, ici, la réorientation de la lecture de *Minotaure* est effective (elle passe bien de sa considération comme réceptacle d'œuvres à sa compréhension en tant qu'objet unifié dont les composantes sont les textes et les reproductions), cette réorientation problématique concerne d'abord l'histoire du musée Rath et n'aboutit finalement pas à une étude complète de l'organisation interne de la revue et de ses conséquences. Pourtant ce changement

---

<sup>9</sup> Véronique Yersin, « Introduction », in Madeleine Amsler, Véronique Yersin (et al.), *Chants exploratoires. Minotaure, La revue d'Albert Skira. 1933-1939*, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire ; JRP Ringier, 2008, p. 7.

<sup>10</sup> Gwilherm Perthuis, « Deux regards sur l'art ancien dans *Minotaure*. Tériade (1933-1936) et les surréalistes (1937-1939) », in *Ibid.*, p. 38-43.

<sup>11</sup> Madeleine Amsler, « Hans Bellmer – une rencontre », in *Ibid.*, p. 56-61.

<sup>12</sup> Nathalie Strasse, « Le blanc et le noir. Les Bannerets d'Urs Graf (vers 1485-1527) », in *Ibid.*, p. 82-84.

d'angle de lecture est à relever puisqu'en d'autres lieux et pour d'autres revues, cette question s'est aussi posée, parfois en sens inverse.

Par exemple, pour la revue *Documents* dirigée par Georges-Henri Rivière et Georges Bataille entre 1929 et 1930 (pl. 2), le travail de Georges Didi-Huberman dans son livre *La Ressemblance informe*<sup>13</sup> concerne principalement les relations entre texte et image au sein de la revue. Très peu de mentions sont faites des œuvres « originales » reproduites. Son étude s'applique essentiellement à identifier les jeux iconographiques et les manipulations photographiques à l'œuvre dans la revue, et ceci en relation avec les thèses avancées par Georges Bataille dans les pages mêmes de celle-ci. Première étude significative en France sur le sujet, l'ouvrage est publié en 1995<sup>14</sup>. Onze ans plus tard, en 2006, à la Hayward Gallery de Londres, l'exposition *Undercover Surrealism* consistait en la présentation, à côté des livraisons de la revue, des œuvres qui ont été reproduites à l'époque. Yves-Alain Bois écrivait alors dans *ArtForum International* que « visiter "*Undercover Surrealism*" était un peu comme ouvrir un album pop-up dans lequel les images en noir et blanc se transforment soudainement non seulement en trois dimensions mais aussi en couleurs.<sup>15</sup> » Cheminement inverse donc.

Ce que montrent ces expositions et ces études, c'est que ni l'un ni l'autre des deux axes de présentation des utilisations et des fonctions de l'image au sein de ces deux revues ne semble pouvoir être privilégié, si ce n'est, pour chaque orientation, en laissant de côté un aspect fondamental de celui-ci. Ceci tient à la nature dialectique plus qu'antithétique des deux axes problématiques, mais surtout au statut même de l'illustration des deux revues. En effet, les reproductions d'œuvres dans *Minotaure* et *Documents* sont autant des reproductions photographiques d'œuvres d'art originales que des images insérées dans les pages de revues, dont les lignes éditoriales consistaient en la présentation simultanée d'éléments visuels et textuels et en leur mise en relation signifiante au sein de l'objet édité. Il s'agissait tout autant de reproduire des œuvres afin de les diffuser, qu'elles soient issues de l'histoire de l'art ou contemporaines, que de les utiliser en tant qu'éléments d'un discours plus général qui se manifestait entre autres par un certain usage unifié du médium éditorial.

---

<sup>13</sup> Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe. Georges Bataille ou le gai savoir visuel*, Paris, Macula, 1995.

<sup>14</sup> On précisera ici que la citation de ce livre tient à son importance dans le domaine français. Le livre de Didi-Huberman est en effet postérieur aux études américaines sur le sujet, études réalisées en particulier par Rosalind Krauss et l'équipe de la revue *October*. Parmi ces études nous retiendrons : Dawn Ades, Rosalind Krauss, Jan Livingston, *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, Washington ; New York, The Corcoran Gallery of Art ; Abbeville Press, 1985 (*Explosante-fixe : Photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, 2002.). De même, on notera que l'exposition *L'Informe mode d'emploi* est parvenue à certains moments à lier l'un et l'autre des axes problématiques. Cf. Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, *L'Informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

<sup>15</sup> Yves-Alain Bois, « Undercover Surrealism », *ArtForum International*, vol. 45, octobre 2006. Trad. de l'auteur.

Après ces temps de dichotomie problématique entre reproductions d'œuvres originales et intégration de celles-ci comme parties constituantes d'un réseau de significations édité, il apparaît que l'intérêt est justement de préciser l'ambivalence de leur statut, à la source de cette difficulté de définition. La résolution de ce statut, la prise de parti pour l'un ou l'autre des axes problématiques, ne peut constituer l'enjeu d'une recherche, puisque toute la force problématique de ce médium réside justement dans l'instabilité qu'il produit, instabilité de définition présente tout au long de son histoire.

Ce sont les prémisses de cette histoire qui seront donc d'abord ici traitées, puisque dès les premières années de son existence, l'utilisation comme l'interrogation du statut de la reproduction photographique d'œuvres mettent pleinement en avant l'ensemble des contradictions ou ambivalences de sa définition : débat sur son utilité démocratique, industrialisation, opposition ou accord entre art et technique, document illustratif ou document source. La reproduction d'œuvre par les discussions qu'elle suscite est toujours quelque chose d'autre qu'une reproduction en soi. Elle n'est ni uniquement reproduction technique et ni uniquement une prise de vue aux qualités esthétiques.

Largement commentée depuis ces premières utilisations au milieu du XIX<sup>ème</sup>, au cours des années 1930, la discussion est particulièrement vive, ne serait-ce que par son usage dans les deux revues surréalistes, mais aussi dans les pratiques d'historiens de l'art antérieurs et contemporains. Les questions engendrées par les techniques de reproduction photomécanique d'un réel quel qu'il soit, se trouvent ainsi débattues dans les domaines des arts, du cinéma et de l'histoire de l'art, et intègrent peu à peu celui de la philosophie, comme dans les textes fondamentaux de Walter Benjamin. Au sein de ces derniers, se trouvent en effet une grande part des questions présentes dans la mise en forme et les lignes éditoriales des deux revues. Leur reprise permettra de préciser un « état des lieux » des questions avant d'observer l'usage qu'il en est fait après la Seconde Guerre mondiale. Les ouvrages d'André Malraux et de différents historiens de l'art, critiques et écrivains, dont il sera plus précisément question dans les chapitres suivants, en prennent la mesure chacun à leur manière. Ils sont issus de ce contexte éditorial et théorique.

Ainsi, après une étude historique des premières utilisations et diffusions des reproductions photographiques d'œuvres d'art, les thèses de Walter Benjamin contenues dans un ensemble de textes qui ne se cantonnent pas à ceux portant sur la photographie, constitueront un point de départ théorique. Leur étude sera l'occasion de revenir sur un ensemble de dialectiques à l'œuvre chez l'auteur allemand et dont on pourra observer plus tard la reprise explicite puis implicite chez Malraux, ou l'existence parallèle et en partie antithétique chez d'autres auteurs : valeur rituelle de l'œuvre / valeur d'exposition, photographie / cinéma, documentation / narration, objectivité historique / construction de l'histoire.

Il peut sembler banal tout comme aventureux aujourd'hui de baser une interrogation sur l'image à partir des textes de Benjamin tant ils ont été cités ces dernières années. Pour autant, il est impossible de ne pas en parler du fait même de cette présence. Figure quasiment imposée de la recherche et de la théorie de l'image photographique, il paraît essentiel d'y revenir et d'en faire la source même de cette étude et ceci pour plusieurs raisons. D'abord parce que Malraux s'y réfère explicitement dans deux textes à des moments clés de ses premières considérations sur la reproduction d'œuvres d'art. Ceci étant dit, l'un des enjeux de ce premier chapitre est de montrer comment, au-delà de ces indications et de leurs interprétations qui en ont parfois fait des événements « mythiques », les textes du philosophe contiennent un ensemble de notions pouvant servir d'« outils » pour la compréhension de la pratique éditoriale et de la pensée sur l'art et l'histoire de l'art de l'auteur. Ce que nous chercherons à réaliser ici est donc de constituer un appui théorique, historique et méthodologique quant à l'étude de l'insertion de la reproduction photographique d'œuvres d'art au sein d'ouvrages sur l'art.

Comme le rappelle Rolf Tiedemann dans son introduction au *Livre des passages* de Walter Benjamin, les idées que ce dernier expose dans ses textes sur la photographie sont issues d'une réflexion qui se développe sur vingt années et qui ne doivent pas en être isolées. Si les deux versions du texte sur la reproduction d'œuvre (1936-1939) ont une indépendance, tout comme les travaux sur Baudelaire ou ses thèses « Sur le concept d'histoire » ont une autonomie théorique, elles sont aussi à relier au vaste ensemble de notes et de citations qui compose *Le Livre des passages*. Chacun des textes ne pouvant être entièrement compris indépendamment, il faudra en préciser les connexions et, par là, il apparaîtra que la photographie, la notion de montage, la politique et, plus particulièrement, la méthode de l'historien forment un ensemble hétérogène dont les implications se trouvent unies dans une même optique. C'est par ces détours nécessaires que les « usages » photographiques possibles au sein d'une édition, pour ne pas parler déjà de « manipulations », seront considérés, non plus uniquement comme une « *production d'art à part entière* » tel qu'il a été écrit plus haut pour *Minotaure*, mais comme un usage de l'image permettant de concevoir les reproductions d'œuvres d'art, dans le champ du genre éditorial de l'histoire de l'art, comme un des éléments permettant une (re)construction signifiante de l'histoire.

## Partie 1. Reproduction photographique d'œuvres d'art : de l'industrie à l'histoire de l'art, 1850-1929

*« Les auteurs les plus récents partent de ce fait remarquable, que la floraison [de la photographie] coïncide avec sa première décennie d'existence. Or ce sont justement les dix années qui précédèrent son industrialisation. »*

Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 296.

Pour cette partie, le choix a été fait de se consacrer à la période 1850-1929, période de quatre-vingt années lors de laquelle la photographie a connu de larges mutations, tant dans sa technique que dans son insertion dans la vie quotidienne. Ces bornes chronologiques ne se réfèrent pas spécifiquement à l'histoire de l'apparition de la reproduction d'œuvres d'art dans l'édition, ni même à celle de l'histoire de la photographie, puisque poser des limites historiques à l'apparition d'une technique, d'un médium particulier ou d'un moyen de diffusion ne semble pas pertinent pour notre objet d'étude tant sa circonscription est poreuse. En effet, afin d'observer les premières utilisations de la reproduction d'œuvres en histoire de l'art, but premier de cette section, l'une et l'autre de ces histoires doivent se chevaucher. Mais à celles-ci doit s'ajouter une troisième, celle de l'histoire de l'art. Donc ni uniquement photographique, ni uniquement éditoriale, ni uniquement liée à la discipline, cette première délimitation est motivée par l'importance de ses bornes pour l'un et/ou l'autre des champs.

Ainsi, 1850 est une limite historique symbolique puisque les débats sur le statut de la reproduction photographique sont contenus en germe dans ceux initiés dès l'annonce de l'invention de la photographie quelques années auparavant, puis lors de ses premières applications à la diffusion artistique. La date de 1850 permet avant tout de trouver un entre-deux, entre ces premiers débats et la présence de la photographie en 1949 à l'Exposition des produits de l'industrie, la « Mission héliographique » en 1951 et l'Exposition universelle de 1855. D'ailleurs, c'est plus précisément à cette dernière date qu'il semble falloir s'attacher puisque, en marge de l'Exposition universelle, les débats sur le statut artistique de la photographie se doublent très significativement d'une légitimation politique de la reproduction photographique comme moyen éducatif de diffusion de l'art, thème lié à son statut de médium compris comme outil de médiation. De là, découle sa prise en charge par la société



républicaine et capitaliste de la fin du XIX<sup>ème</sup>, son industrialisation et le développement considérable des premières éditions de reproductions photographiques dans les années 1880-1890.

Quant à la date de 1929, c'est celle de l'année de mort d'Aby Warburg. Avec celle-ci s'achève la réalisation de son *Atlas Mnemosyne*, utilisation hautement personnelle de la reproduction photographique d'œuvres d'art en histoire de l'art. D'autres exemples d'utilisations dans ce domaine pourraient être évoqués, certains seront d'ailleurs cités, mais cette figure aujourd'hui incontournable de l'usage de l'image en histoire de l'art nécessite un développement conséquent qui ici, de manière à éviter les redites avec d'autres textes, suivra un axe se rapportant à la monstration « théâtralisée » de la reproduction photographique. C'est d'ailleurs en ce sens que cet exemple sera précédé d'une étude sur l'utilisation de l'image par Heinrich Wölfflin et certains prédécesseurs, afin de fournir deux modèles influents de pionniers en la matière et d'en montrer les approches différentes, mais comparativement significantes.

Par le passage de l'un à l'autre de ces axes, par la prise en considération du développement commercial et industriel de la reproduction photographique et celui de sa présence dans les salles de cours d'histoire de l'art, les éditions d'art ou les pratiques individuelles, il s'agit de circonscrire les bases d'une « économie visuelle » telle qu'a pu la définir Stephen Bann<sup>16</sup>, de tenter d'approcher « [...] *non seulement [l]es dispositifs spécifiques à [la] technique, [son] coût et [son] efficacité, mais aussi [ses] divers modes contemporains de publication et de diffusion* ».

Bien sûr, la volonté de donner une assise solide à une telle proposition nécessiterait de s'y consacrer plus longuement qu'il ne sera fait ici. Certains sujets d'ailleurs encore vierges, et d'autres seulement initiés, devraient faire l'objet d'une étude plus complète. Mais nous ne souhaitons ici que présenter les prémisses historiques à « l'économie visuelle » des années 1950. Certaines des données nécessaires à une complète compréhension de celle-ci n'y sont donc pas développées.

---

<sup>16</sup> Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIX<sup>ème</sup> siècle », trad. Pierre Camus, *Etudes photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 22.

## I. Reproduction d'œuvres d'art et industrie : Premiers débats et premières utilisations

En France, depuis sa reconnaissance officielle en 1839 par l'entremise de François Arago, la photographie entretient un rapport ambivalent entre différents champs. Elle est liée, non sans problèmes et débats, à la fois aux domaines des sciences, des techniques, de l'art, du commerce et de l'industrie. Dans son article sur la revue *La Lumière*, revue créée en 1851 et émanant alors de la récente Société héliographique, Emmanuel Hermange<sup>17</sup> montre que la constitution d'un vocabulaire critique sur la photographie en tant qu'art passe par une émancipation difficile des domaines technique, scientifique et pictural.

Avant d'observer la constitution de ce vocabulaire à travers les textes de deux rédacteurs de *La Lumière* (Francis Wey et Ernest Lacan), Emmanuel Hermange prend soin de replacer ce débat dans un environnement théorique polarisé entre technique et art. L'auteur rappelle alors en introduction que « *le nouveau médium ne sera pas admis à pénétrer dans le "sanctuaire des arts" avant l'exposition de 1859 où, bien que présent dans l'enceinte du Salon, il est maintenu à l'écart par une porte qui le sépare encore de la peinture, de la gravure et de la lithographie.*<sup>18</sup> » Parmi les insertions marquantes de la photographie dans le domaine artistique qui précèdent celle-ci, peuvent être évoquées celles de sa présentation lors des Expositions des produits de l'industrie en 1844 et en 1849, puis celle, en 1855, au Palais de l'Industrie lors de l'Exposition universelle. Pour en marquer le caractère exceptionnel, on peut rappeler la citation par Walter Benjamin dans son *Livre des passages* de quelques phrases issues du manuscrit *Entwicklung der Photographie in Frankreich* de Gisèle Freund :

« En 1855, on ouvrit une des sections particulières réservées à la photographie dans le cadre de la grande exposition de l'industrie. Ainsi, pour la première fois, la photographie devint familière à un public plus large. Avec cette exposition commence le développement industriel de la photographie [...].<sup>19</sup> »

Mais, si la photographie est alors exposée, et exposée à côté de la peinture bien qu'elle en reprenne en partie les codes de présentation (Gisèle Freund parle de l'étonnement du public face aux portraits de célébrités), la critique photographique, qu'elle soit positive ou négative, ne s'attache finalement qu'« *aux progrès techniques, aux nouvelles applications et à la*

---

<sup>17</sup> Emmanuel Hermange, « "La Lumière" », *Etudes photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 88-104.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1986, p. 686-687.

*rentabilité économique de la photographie.*<sup>20</sup> » De même, Emmanuel Hermange écrit que si, par exemple, « *Charles Baudelaire ou Théophile Gautier, accordent quelque attention à la photographie, leurs propos ne relèvent pas davantage de l'exercice critique, car ils ne traitent pas de photographies particulières, mais appréhendent la photographie toute entière, c'est-à-dire un médium, un processus.*<sup>21</sup> »

L'auteur précise ensuite que seul Lacan, dans un mimétisme avec la critique de Salon héritée de Diderot, parvient à envisager la photographie dans une acceptation artistique, bien qu'inévitablement doublé d'une logique industrielle :

*« La posture d'Ernest Lacan est originale et le rend notamment seul en mesure de justifier la conception de photographes tels qu'Eugène Disdéri, qui, à partir de 1854, dans un but commercial, défend les potentialités artistiques de la photographie tout en organisant sa production industrielle. »*<sup>22</sup>

Apparaît ici un des débats les plus importants qui occupera la photographie jusque dans les années 1950. Cependant, une différence est tout de même à relever, différence de définition qui se situe entre la naissance d'une critique sur la photographie et un propos sur les qualités techniques de la reproduction photographique. Chez les premiers, le médium est en passe de devenir art, alors que chez les seconds, il est un intermédiaire technique à la diffusion, la connaissance et l'analyse des œuvres d'art. Un glissement de signification s'opère de l'une à l'autre des définitions. Le médium, bien que s'appuyant sur les mêmes principes techniques, n'est pas utilisé pour la même fonction.

C'est ce glissement que nous tenterons de mettre ici en avant. D'abord, en tentant de resituer un débat concomitant à celui présenté ci-dessus, c'est-à-dire qu'au moment même du développement d'une critique spécifiquement photographique s'élabore aussi un discours sur la fonction de la reproduction photographique d'œuvre d'art. Puis, on s'attachera à observer comment Disdéri parvient à concilier les deux définitions, mais aussi quelles ont pu être les conséquences de la validation de la reproduction photographique en tant que médiation privilégiée des œuvres d'art.

---

<sup>20</sup> Emmanuel Hermange, *art. cit.*, p. 91.

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 97.

## 1. Les débats de l'exposition universelle de 1855 : reproduction, vulgarisation, médiation artistique et politique

Suivant l'acceptation générale, dans son *Histoire mondiale de la photographie*<sup>23</sup>, Naomi Rosenblum situe le début de la généralisation de la reproduction photographique au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle :

*« Se rendant compte qu'une reproduction précise des œuvres d'art pourrait être fort avantageuse culturellement et commercialement, un certain nombre de photographes professionnels se mirent, à partir du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, à diffuser dans toute l'Europe des tirages représentant les chefs-d'œuvre de l'art occidental. Il est indubitable que, depuis ce moment, la photographie a été la pourvoyeuse d'images artistiques la plus importante du monde : elle a révolutionné les possibilités pour le public d'accéder à l'héritage artistique de l'humanité. »<sup>24</sup>*

Si la diffusion des œuvres sur Internet permet aujourd'hui de dépasser ce constat, et en passant outre la question de l'objectivité prétendue des clichés qui sous-tend le principe même de reproduction d'œuvres d'art, nous y reviendrons, l'environnement dans lequel l'auteure situe son développement en pose deux autres essentielles à tout questionnement sur l'œuvre reproduite photographiquement : celui de la possibilité pour « *le public d'accéder à l'héritage artistique de l'humanité* », donc de la diffusion des œuvres d'art, et celui correspondant à l'aspect commercial des premières reproductions photographiques, du lien de sa production à l'industrie.

Avant même cette diffusion, dont les historiens de la photographie situent la première phase de production à très grand tirage dans les années 1880-1890, les critiques se posent la question de savoir quel rôle donner à la reproduction photographique d'œuvres d'art. Les débats se cristallisent alors autour des questions de vulgarisation, de valeur morale de l'art et d'éducation des masses.

Ainsi, comme l'explique André Rouillé, dès 1954-1955, Pierre Caloine écrit que la photographie doit assumer un rôle social qui consiste en une « *"croisade contre le mauvais goût". Multipliés grâce à la photographie, et mis ainsi "à la portée de tous", les "chefs d'œuvres de l'art" auraient à charge [...] de faire pénétrer "les lumières dans les masses*

---

<sup>23</sup> Naomi Rosenblum, *Une Histoire mondiale de la photographie*, Paris, Abbeville, 2000.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 239.

*pour les élever et les rendre meilleures*".<sup>25</sup> » La photographie serait alors un « *auxiliaire démocratique par excellence* »<sup>26</sup> ». Pourtant, ce principe de vulgarisation ne fait pas l'affaire de tous. Paul Périer, par exemple, dans un article sur l'Exposition universelle de 1855, écrit que, du fait du développement massif de la production de reproductions, « *le quantitatif ne peut opérer qu'aux dépens du qualitatif. Diffuser, c'est affadir. Multiplier les reproductions, c'est perdre contact avec l'original, c'est sombrer dans "une infaillible décadence"* ».<sup>27</sup> »

Mais, comme l'indique plus loin André Rouillé, l'opinion générale devient de plus en plus positive envers la photographie et, de fait, un plus grand nombre de membres d'instituts, de critiques ou d'artistes prend partie pour la diffusion des œuvres d'art par l'intermédiaire de la photographie. Présentant un texte de Léon de Laborde, il écrit :

*« Pour lui, la situation nouvelle n'exclut pas l'art, mais l'oblige à s'adapter. Il faut élargir son public, s'adresser "à tout le monde", accepter de collaborer avec l'industrie. Le comte de Laborde veut [...] que l'art concoure à la "fraternisation générale" qu'accomplira la société industrielle. Pour "féconder l'industrie", tous les acteurs de la production, ouvriers comme industriels, doivent devenir amateurs et même praticiens de l'art. Dès lors se pose le problème de sa "vulgarisation" ».*<sup>28</sup> »

Avec la présence de ces débats en marge de l'Exposition universelle de 1855, le problème de la photographie est directement mis en corrélation avec l'industrie car, pour un grand nombre de critiques, en unissant la photographie et l'industrie, il s'agit, dans un but de démocratisation, de faire sortir la photographie d'un usage purement privé et de la mettre au service du plus grand nombre. Comme il est rappelé dans nombre de textes, cette idée de la photographie comme « auxiliaire » de la démocratie est le corollaire des conceptions saint-simonienne et républicaine de l'industrie comme moyen de démocratisation.

Ce sont là des conceptions présentes dès les premières années d'existence de la photographie, et non uniquement de la reproduction, et qui en conditionnent politiquement, économiquement et socialement l'émergence et la diffusion. L'environnement politique, économique et social de l'histoire de la photographie permet de saisir plus précisément les conditions de l'émergence de telles orientations dans les débats accompagnant ses premières apparitions. C'est ce qu'a initié Anne McCauley dans son livre *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*<sup>29</sup>, ouvrage dont on retrouve les lignes

---

<sup>25</sup> André Rouillé, *La Photographie en France, Textes et controverses. Une Anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 182.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>29</sup> Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1994.

directrices dans son article « Arago, l'invention de la photographie et le politique »<sup>30</sup>. Elle y présente par exemple l'idée que la position d'Arago vis-à-vis de Daguerre et Niepce est loin d'être une défense désintéressée pour les deux inventeurs français de la technique photographique. L'auteure précise en effet que le contexte de cette « invention » et sa reconnaissance officielle doivent être compris selon deux orientations. La première est que « [son] *invention simultanée dans plusieurs pays européens est rapidement expliquée par le climat de positivisme, d'industrialisation et de démocratisation dans lequel un nombre croissant de consommateurs, épris d'ici et maintenant, auraient été demandeurs de représentations plus fidèles et moins coûteuses du monde matériel.*<sup>31</sup> » Et la seconde que « [comme] *pour toutes les technologies, [...] la photographie correspondait à des programmes sociaux et politiques bien précis. Loin d'être politiquement neutre, elle faisait partie intégrante d'une idéologie, d'un système de pensée qui préconisait un ordre social particulier.*<sup>32</sup> »

Selon l'auteure, la reconnaissance puis l'institutionnalisation de la photographie par l'entremise d'Arago tient certes au fait qu'il était un scientifique renommé (astronome, mathématicien et secrétaire perpétuel à l'Académie des sciences), mais aussi que ces fonctions se doublaient de celle d'homme politique député républicain et que son rôle au sein de l'Académie s'accompagnait d'une mission de vulgarisation de grande ampleur, d'« *éducateur du peuple* » : « *Avant de faire triompher un État libre, représentatif et égalitaire, il fallait atteindre un objectif : l'éducation des masses.*<sup>33</sup> »

De la même manière, si Arago défend l'idée d'une rente pour l'invention de la photographie par Daguerre et Niepce c'est qu'« *il était largement influencé par les écrits de Saint-Simon et défendait avec insistance l'intervention de l'État dans la politique industrielle [...] [L']intervention de l'État, sous le patronage d'industriels, d'artistes et de savants comme lui, était nécessaire pour faciliter la transition entre la production manuelle et la production mécanique, et il devait encourager toutes les formes de progrès pour voir s'améliorer, au bout du compte, les conditions de vie de toutes les classes.*<sup>34</sup> »

Mais cet idéal social tout empreint de positivisme industriel se double aussi d'une réponse politique au « défi » de Talbot, qui annonce sa découverte dès la diffusion de celle de Daguerre et Niepce, et d'une volonté d'affirmer une individualisation française de la gestion industrielle, spécificité du débat qui s'inscrit contre la politique économique et industrielle anglaise alors en pleine discussion. De là découlerait, selon Anne McCauley, le soutien

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, n° 2, Mai 1997, p. 6-34.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>34</sup> *Idem.*

d'Arago pour l'attribution d'une pension à Daguerre et au fils de Niepce, et non la défense pour le dépôt d'un brevet, alors le mode de fonctionnement anglais privilégié :

*« Si les brevets se heurtaient à l'hostilité de nombreux républicains, c'est qu'ils bénéficiaient à un petit groupe d'individus, et non au bien de tous, et entraînaient une compétition injuste. Dans son influent ouvrage, Organisation du travail, Louis Blanc définissait les lois sur les brevets comme contribuant à aggraver la condition ouvrière. Déplorant l'environnement conflictuel du capitalisme incontrôlé, où les grosses entreprises volent le travail aux petites et les condamnent à fermer, il en appelait à la fin des monopoles et à la création de coopératives d'ouvriers. Dans ce contexte, les brevets ne servaient qu'à renforcer le monopole.<sup>35</sup> »*

Malgré l'importance de cette mise à jour d'une volonté de « démocratisation » dans l'opinion politique d'Arago, celle-ci doit être nuancée car elle ne fait pas l'objet du même engagement pour l'ensemble des protagonistes. Cependant, la photographie et la reproduction d'œuvres d'art, par une série de légitimations politiques, scientifiques et artistiques, en passant outre les oppositions, se développe considérablement dans les années 1860-1870 pour aboutir à la période faste des années 1880-1890. C'est devant cet intérêt grandissant que plusieurs photographes, comme par exemple Disdéri, se prononceront tôt pour une utilisation de celles-ci sous forme de « livres », annonçant l'édition d'art et les monographies que l'on connaît.

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 21.

## 2. Disdéri et la reproduction photographique d'œuvres d'art : règles de prises de vue, « art photographique » et médiation artistique

C'est donc à partir de l'Exposition universelle de 1855 et des réactions favorables de certains critiques que s'organise la reproduction massive de certaines collections. Pour ne citer que les plus importants : Fenton travaille pour le British Museum, les frères Alinari, dont la firme deviendra un des plus grands fournisseurs de reproductions à la fin du XIX<sup>ème</sup>, pour Pise et Florence, et plus tard Goupil pour Paris et l'étranger. Il s'agit là des plus grandes firmes alors en action, mais il est aussi possible de citer au niveau individuel les entreprises d'Edouard Baldus, d'Eugène Disdéri, de Franz Hansfantaengl ou encore de John Moran, etc.

On s'arrêtera ici sur Eugène Disdéri car c'est un des premiers photographes à vouloir reproduire les collections du Louvre (**pl. 3**). De plus, en 1862, il publie à compte d'auteur son *Essai sur l'art de la photographie*<sup>36</sup>, dont la lecture permet de saisir autant les enjeux techniques de la reproduction d'œuvres d'art que le rôle du photographe dans le processus de reproduction.

Le livre est composé de trois parties. Les deux premières sont constituées d'exposés techniques, et la troisième contient, outre des considérations sur le portrait, les images en mouvement ou les scènes de genre, deux chapitres qui nous occuperont particulièrement : « Reproduction des monuments, architecture et sculpture » et « Reproduction des chefs-d'œuvre de l'art, projet de publication ». Au sein de ces deux chapitres, le photographe énonce une série de conseils pour les reproductions d'œuvres qui permet d'éclairer différents problèmes techniques et modes de représentation qui leur sont alors liés.

Disdéri commence donc par la « Reproduction des monuments », dénomination dans laquelle sont comprises et l'architecture et la sculpture. Le choix de consacrer un chapitre entier à ces deux arts s'explique principalement par le fait qu'ils sont les premiers à être photographiés en masse. En effet, dans un premier temps, le développement de la photographie d'œuvres d'art est principalement dû à leur qualité d'objet immobile, donc à une certaine limite des techniques photographiques, celle-là même qui faisait des rues, des bâtiments et des paysages ses premiers sujets<sup>37</sup>. Mais il semble que ce soit d'abord l'architecture ou l'espace urbain qui soit le sujet de prédilection de la photographie comme en témoigne, par exemple, la Mission héliographique de 1851 lancée par la Commission des

---

<sup>36</sup> Eugène Disdéri, *Essai sur l'art de la photographie* (1862), Anglet, Atlantica-Séguier, 2003.

<sup>37</sup> Précisons qu'à ces considérations s'ajoute le fait que la raison de la prédominance de l'architecture et de la sculpture dans les premières photographie tient aussi à leur présence à l'extérieur, en plein jour, donc à la lumière du soleil, condition nécessaire à ces premières productions.



monuments historiques afin de dresser un inventaire du patrimoine architectural français<sup>38</sup>. Avant d'être une reproduction, ce terme engageant une certaine identité formelle, la photographie faisait donc de l'art un sujet.

Cependant, la question de la reproduction telle qu'elle est entendue dans les débats de 1855 se concentre sur les œuvres en deux dimensions et sur le lien ténu avec la gravure dont l'adéquation formelle à l'originale est primordiale (planéité, bi-dimension, etc.). A travers cette comparaison problématique se joue une première dichotomie au sein de la définition de ce qu'est une reproduction d'œuvre d'art. Bien que basée sur la même volonté de rendre l'intention de l'auteur de l'œuvre originale, la photographie semble plus apte que la gravure à la rendre « objectivement ». Mais, si Disdéri perçoit l'importance d'une telle dichotomie, sa définition, bien que centrale, reste hésitante. Le statut du photographe, et par là de la reproduction, se trouve enfermé dans un espace délimité par deux fonctions : maîtrise technique et sens artistique. Une telle définition se situe donc autant dans une question de médiation par la photographie de l'objet artistique, que dans l'acte photographique lui-même. Ainsi, l'auteur utilise-t-il abondamment le terme d'« art photographique » que le photographe doit maîtriser pour un bon rendu des reproductions. On le voit, le « mythe » de la photographie comme technique objective qui s'explique en partie par la contemporanéité du procédé photographique avec celui de la lithogravure, est déjà relativisé. Le photographe doit en effet être maître de sa technique afin de produire de « bonnes reproductions ». Disdéri énonce alors une série de conseils nécessitant une compréhension des techniques photographiques (lumière, mise en scène, etc.) et de l'objet photographié, soit un certain « sens artistique » ou une connaissance des « lois de l'art<sup>39</sup> » :

*« Mais il est vrai qu'un monument d'architecture ait une signification particulière résultant des rapports de ses diverses masses, de l'ordre employé, le choix de la lumière n'est pas indifférent ; il peut atténuer ou exalter le caractère, amoindrir ou augmenter la beauté.<sup>40</sup> »*

De même, selon lui, il faut aussi prendre en considération « le point de vue et la distance qui doivent donner à cette représentation la clarté, l'unité<sup>41</sup> », problème qui est d'ailleurs accentué lors de la prise de vue d'une statue : « S'il s'agit de la reproduction d'une statue, combien le choix du point de vue de la lumière et de toutes les autres circonstances qui

---

<sup>38</sup> Cf. Anne de Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Centre national des monuments nationaux, éditions du patrimoine, 2002 ; *Ibid.*, « La Mission héliographique : Mythe et histoire », *Etudes photographiques*, n° 2, mai 1997 : « Retour sur l'origine – Représenter l'architecture », p. 60-82.

<sup>39</sup> Eugène Disdéri, *Essai sur l'art de la photographie* (1862), *op. cit.*, p. 99.

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> *Idem.*

viennent modifier l'aspect des modèles serait-il important !<sup>42</sup> » Disdéri propose donc pour résoudre ces problèmes de « retrouver précisément le point de vue qui doit donner l'idée la plus complète de l'œuvre.<sup>43</sup> » Ces conseils vont bien à l'encontre de l'objectivité de la photographie, car la réalisation de la reproduction n'est permise que par la seule perception et « compréhension » du modèle par le photographe. Disdéri parle d'ailleurs de représentation, ce qui suppose une certaine forme d'arrangement de la reproduction. Cependant, parallèlement à cette fonction, et peut-être même paradoxalement, le photographe se donne celle de médiateur, médiateur entre l'œuvre photographiée et le futur spectateur du cliché. Par sa position de connaisseur et de technicien, l'auteur du cliché doit permettre au spectateur d'avoir une perception visuelle la plus proche possible de l'objet photographié et rendre ainsi l'intention qui a conduit à sa réalisation. C'est ce sens que Disdéri en vient alors à rapprocher son travail de celui de copiste :

*« Mais c'est surtout en ce qui touche les reproductions des peintures ou des objets polychromes que la photographie paraissait insuffisante à exprimer le modèle avec l'exactitude que l'on cherche dans la copie, car les couleurs, agissant diversement sur les préparations sensibles, tendent à troubler dans la représentation photographiée la juste distribution des lumières et des ombres. C'était pour la copie des tableaux un immense obstacle.<sup>44</sup> »*

Mais, il considère pourtant par la suite, qu'à l'époque où il écrit, ces problèmes sont résolus : « les instruments ont acquis une extrême perfection, et la méthode de grandissement assure l'exactitude des proportions [...].<sup>45</sup> » Même le problème de la couleur est pour lui dépassé : « Enfin le problème relatif aux peintures polychromes est résolu par des préparations chimiques et des manipulations spéciales : tout le monde sait les magnifiques résultats obtenus dans ces dernières années d'après les maîtres estimés.<sup>46</sup> »

Si Disdéri attribue au photographe une capacité nécessaire de médiation artistique par la reproduction, il semble s'agir d'une notion lui permettant de considérer le métier de photographe en des termes artistiques. Une définition plus juste de cette adaptation constante et nécessaire à l'objet photographié peut se retrouver dans la définition que donne Trevor Fawcett de la photographie en parallèle de celle de la gravure d'interprétation :

*« Ce que la caméra a démontré manifestement, cependant, était la divergence entre l'interprétation rationalisée, tranquille, de la nature et sa documentation réelle,*

---

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>46</sup> *Idem.*

*immédiate ; en d'autres mots, entre l'approximation créative et sa contrefaçon mécanique.<sup>47</sup> »*

On retrouve là une même polarisation entre gravure, art interprétatif et d'approximation, et photographie, document réel et hypothétique contrefaçon, mais qui est ensuite relativisé lorsque Fawcett en vient évoquer le conseil de Francis Wey en 1851 visant à intégrer la photographie dans les collections du Louvre et le choix de Roger Fenton en 1853 comme photographe officiel du British Museum :

*« Il était déjà apparent que la caméra n'était pas l'œil innocent qu'il semblait, l'opérateur peut manipuler l'image à presque tous les stades, du choix initial du processus, de la lentille, de l'angle de vue, de l'éclairage, de la mise au point et de l'exposition, à travers toutes les procédures de développement et peut-être de retouche, jusqu'à l'impression finale et sa présentation. Les différents styles des photographes et l'intrusion d'éléments "poétiques" ou moralisants peuvent être facilement discernés dans un enregistrement scientifique, comme dans le travail de la Mission Héliographique [...].<sup>48</sup> »*

Comme nombre de photographes, Disdéri avait donc conscience de ces données inhérentes à l'acte de prise de vue et au médium photographique. Les contraintes techniques font de la photographie (de l'appareil en lui-même à son impression et à sa diffusion) un objet interprétant. Avec ce terme d'« art photographique », il définit la fonction du photographe, ou du moins, son apport lors la prise de vue, son « habilité technique », comme conditionnant le statut de la reproduction photographique elle-même et la fait vaciller entre les pôles « artistique » et « documentaire ». Disdéri peut alors s'inscrire dans l'espace plus large de l'individualisation esthétique, stylistique pourrait-on dire, mise en avant par le photographe lui-même afin de se démarquer au sein du champ concurrentiel de la diffusion commerciale des œuvres d'art par la reproduction photographique.

---

<sup>47</sup> Trevor Fawcett, « Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction », *Art History*, vol. 9, n° 2, juin 1986, p. 188. Trad. de l'auteur.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 191. Trad. de l'auteur.

### 3. Fonds photographiques et éditions illustrées à la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècle : légitimation pédagogique et scientifique et industrie

Lorsque dans son livre Disdéri évoque le projet de photographier les collections du Louvre, des entreprises individuelles et privées ont déjà cours depuis le début des années 1850. S'ajoutant aux premières politiques internes de reproduction des collections, apparaissent quelques années plus tard, 1870-1880 pour la plupart, des fonds de reproductions photographiques d'œuvres d'art au sein d'institutions publiques. On rappellera pourtant ici que, par exemple, le fonds photographiques du département des Estampes et de la Photographie de BnF se constitue dès 1849<sup>49</sup> ou que dans une même optique, c'est en 1851 qu'est initiée la Mission héliographique.

Cependant, au sein de certaines institutions, ces collections iconographiques acquièrent un statut particulier puisque par leur constitution et leur usage, elles deviennent des collections d'images dont le fonctionnement et l'usage dépassent la pratique documentaire usuelle. Ces collections sont à la fois portées par une volonté individuelle encyclopédique et totalisante déjà inatteignable et par une fonction spécifique de l'image d'art reproduite. Ainsi en est-il des « recueils de formes » de la bibliothèque des Arts Décoratifs élaborés par Jules Maciet au tournant du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècle. Dans ce cas précis, l'augmentation considérable de la collection iconographique est le fait de ce seul conservateur, ne se réduit pas à l'acquisition sporadique d'images, et repose sur un dépouillement systématique de revues, de journaux et d'ouvrages.

C'est en observant dans un second temps une collection privée, celle de Jacques Doucet, qu'on percevra une forme de collection construite, pleinement utilisable et utilisée, au moins le temps de sa gestion personnalisée par son concepteur et propriétaire. En effet, par son histoire, cette dernière collection montre qu'une entreprise privée peut parvenir à rassembler à l'époque un très vaste ensemble de clichés grâce à une politique de collecte d'envergure. Mais aussi que lorsqu'elle deviendra le fonds primitif de l'Institut d'Art (future INHA) lors de son acquisition par l'Université de Paris, elle sera démantelée et oubliée comme le montre la note manuscrite de Henri Focillon, s'interrogeant en 1933 sur la disparition de la collection : « [...] 6. Où la photothèque ? (salle centrale) [...] 9. Où l'atelier de photographie (il existe) [...] ?<sup>50</sup> », écrit-il.

---

<sup>49</sup> Sylvie Aubenas, « "Magique circonstancielle". Le fonds de photographies du XIX<sup>ème</sup> siècle au département des Estampes et de la Photographie de la BnF », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 210-221.

<sup>50</sup> Note issue des Archives Focillon, boîte 32, citée par Dominique Morelon, « La bibliothèque Doucet, une installation difficile », in Simon Texier (dir.), *L'Institut d'art et d'archéologie, Paris 1932*, Paris, Picard, 2005, p. 111.

Le choix de ces deux exemples est d'autant plus motivé que leurs fonds iconographiques sont des espaces public de consultation de reproductions, chacun liés à une même personne, René-Jean, en charge successivement de ces deux collections.

Dans un second temps, l'exemple de la maison Braun & Cie permettra de saisir comment une entreprise de reproductions d'œuvres d'art se transforme en une maison d'édition d'ouvrages sur l'art. Cet exemple dépassera le cadre historique annoncé en introduction, mais permettra, en suivant son histoire jusque dans les années 1950, de faire un premier état de la diffusion des reproductions par l'entremise de l'édition d'art qui, de Jules Maciet à Braun & Cie, s'ouvre du domaine spécialisé à celui du grand public.

C'est entre 1904 et 1908 que René-Jean travaille à la bibliothèque des Arts Décoratifs, alors appelée l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Il y collabore avec Jules Maciet, conservateur en place depuis le milieu des années 1880 après avoir été membre de la Société des amis du Louvre. Ce dernier a réalisé plus de 4000 « recueils de formes », autant de volumes qui continueront à être complétés après son départ (p. 4). La bibliothèque en compte aujourd'hui 5000, contenant plus d'un million d'images « [p]archeminées comme des vélins médiévaux, [sur des] grandes feuilles de format 39 cm x 35,5 cm.<sup>51</sup> » Rangées dans des albums à reliure mobile, les images d'art que Jules Maciet découpe dans les revues, les journaux et les livres sont collées sur des feuilles rigides qui sont insérées au fur et à mesure dans les albums. Erudit grand bourgeois et républicain, de manière encyclopédique et *a priori* avec la neutralité d'une topologie classificatoire empruntée aux sciences naturelles, Maciet classe chaque élément iconographique dans une organisation similaire à celle des cabinets de curiosité (*naturalia*, *mirabilia* et, bien sûr, très majoritairement *artificialia*). Au sein de ces volumes, Maciet ne fait pas de différenciation de support de telle sorte qu'ils contiennent aussi bien des dessins, des gouaches, des burins, des eaux fortes, des xylographies, que des photographies, des lithographies, des cartes postales, des « chromos » ou des héliogravures, etc. Toutes les images d'œuvres d'art, de mobiliers ou des décorations que Maciet trouve sont découpées, classées et indexées dans ces « recueils de formes ».

Etant déjà imprimées, « [toutes] *n'ont de valeur que faciale : celle de la représentation dont ils sont le support* » écrit Jérôme Coignard<sup>52</sup>, les images ne sont pas précisément des reproductions. Les images contenues dans ces recueils sont, pour certains, après la découpe et par leur indexation, libérées de l'appareil littéraire qui les entourait. Elles n'existent plus que formellement, prêtes à la consultation libre et au réemploi. Possédant donc plus un statut documentaire que de transmission des qualités de l'œuvre originale, ces

---

<sup>51</sup> Jérôme Coignard, *Le Vertige des images. La Collection Maciet*, Paris, Les Arts Décoratifs ; Le Passage, 2002, p. 9

<sup>52</sup> *Idem.*

images n'en inaugurent pas moins une volonté d'exhaustivité qu'on retrouvera dans nombre de collections. Si les formes des volumes et l'usage de l'image qui y apparaît (le chemin qu'elle parcourt de sa prise de vue à son insertion dans le recueil en passant par son découpage) interrogent clairement le statut de la reproduction, il faut préciser que ce rassemblement gigantesque est motivé par une volonté et un esprit commun aux premiers débats sur la photographie et plus généralement du XIX<sup>ème</sup> siècle. Jérôme Coignard, décrivant cette réalisation comme une « *démocratie visuelle*<sup>53</sup> », précise :

*« [La collection] participe de l'inspiration positiviste qui anime les grandes entreprises culturelles de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. L'extraordinaire collection de moulages inaugurées en 1882 sous le nom de musée de Sculpture comparée au palais du Trocadéro, par exemple, ou encore le Grand Dictionnaire Universel de Pierre Larousse, dont le premier volume paraît en 1876. Comme Larousse, Maciet croit au progrès de l'humanité. Comme lui sans doute, il voit dans l'organisation encyclopédique de la connaissance le fondement d'un ordre intellectuel et moral. Comme Larousse encore, et comme les grands républicains de son siècle, il lutte avec ferveur démocratique en faveur de l'éducation populaire. Son combat est aussi celui de la vulgarisation de l'éducation des masses.<sup>54</sup> »*

Les images ainsi rassemblées, Maciet met à la disposition des étudiants, mais aussi de toute personne habilitée ou intéressée par leur consultation, des « recueils de formes » dans lesquels ils peuvent puiser pour leurs futures créations ou leurs études.

Cette même volonté d'ouverture et d'accès public par l'image aux créations européennes et extra-européennes, libérées d'une certaine forme de hiérarchisations, se retrouve dans le vaste projet auquel participe René-Jean après avoir quitté l'Union des Arts Décoratifs. Dès 1908, et ce jusqu'en 1924, il est employé par Jacques Doucet, fondateur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie. Couturier fortuné, Doucet possédait une importante collection d'art du XVIII<sup>ème</sup> siècle. A celle-ci s'est progressivement ajoutée une importante collection d'ouvrages, d'abord en relation à sa collection, puis étendue à tous les domaines et à toutes les périodes de l'histoire de l'art. Le nombre d'ouvrages augmentant constamment, il devint nécessaire de l'agrandir et par là de modifier son statut de collection privée, ou du moins de collection pour le seul bénéfice de Doucet. Fondée en 1908, la bibliothèque est ouverte en

---

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 11.

1909<sup>55</sup>. Simon Texier décrit en ces termes l'évolution et le fonctionnement de la bibliothèque :

*« Sa bibliothèque [...] grossit si rapidement qu'il fallut bientôt louer un appartement en face, dans la même rue, et prendre un bibliothécaire. Consacrée d'abord à l'art du XVIII<sup>ème</sup> siècle, la bibliothèque s'étendit bientôt à l'art français tout entier. Il fallut prendre un second bibliothécaire. Puis cette bibliothèque si riche et si bien organisée s'ouvrit pour quelques privilégiés, amateurs et érudits qui ne trouvaient rien d'équivalent dans les bibliothèques publiques : la réputation de la bibliothèque s'étendit bientôt [...]. On avait commencé par un bibliothécaire et on finit par vingt-cinq. On avait commencé par louer un appartement, on en loua un second, puis un troisième jusqu'à six...<sup>56</sup> »*

Outre l'acquisition rapide et massive d'ouvrages sur l'art de toutes les époques et de toutes les régions, René-Jean participe à la constitution d'un important fonds photographique, corollaire essentiel pour Doucet à l'étude des textes historiques et scientifiques. La collection de photographies se développe alors de manière considérable et suit de près l'évolution de la collection d'ouvrages. Comme il le faisait pour les ouvrages, Doucet acquiert d'abord les clichés à disposition en France et en Europe. Pour cela, il fait appel aux grandes firmes photographiques et aux musées européens : le Louvre, l'Institut archéologique allemand d'Athènes, le Musée de Constantinople, le British Museum, le Service des monuments historiques français et la Bibliothèque de Munich, les frères Alinari, Braun, Bulloz ou Bruckman, etc.

Malgré ces achats, Doucet ne parvient pas à rassembler suffisamment de clichés pour éclairer l'ensemble de sa documentation. C'est en 1909, qu'il décide donc de fonder une photothèque à laquelle s'ajoutera un laboratoire photographique. *« Il ne suffit pas d'acheter, écrit Simon Tèxier, il finance les prises de vues des éditeurs afin qu'ils puissent sortir des limites de la production commerciale. Il encourage ainsi Bulloz à quitter les sentiers battus, à visiter les galeries départementales, entre autres celles de Bordeaux, de Nancy. On rapporte des clichés dont Doucet demeure le propriétaire. Bientôt, il décide d'avoir son atelier à lui. Il l'installe rue Spontini. Un opérateur voyage en France, en Europe, pour exécuter des programmes qu'on lui a minutieusement établis. Les plaques sont développées, classées, dans le nouveau studio, et les épreuves tirées selon les besoins de la bibliothèque aussi bien que des lecteurs.<sup>57</sup> »*

---

<sup>55</sup> L'université de Paris accueillera la bibliothèque d'art et d'archéologie en 1917 et passera ensuite sous l'égide de l'Institut d'art en 1935.

<sup>56</sup> Simon Texier (dir.), *op. cit.*, p. 106.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 112-114.

La Bibliothèque permet donc à chaque chercheur de consulter à la fois des ouvrages et des reproductions d'œuvres. Si celles-ci ne sont pas déjà présentes dans la collection, Jacques Doucet et René-Jean envoient un photographe dans le musée où elles se trouvent pour en réaliser le cliché. Ils organisent alors des campagnes photographiques dans plusieurs musées de province et étrangers et envoient des photographes sur des lieux de fouilles. Entreprise d'envergure non systématique, dont l'esprit peut toutefois rappeler celui qui guida la Mission héliographique à ceci près que les clichés sont immédiatement disponibles. Doucet développe ainsi une politique de mécénat et aide financièrement certains archéologues pour les fouilles, qui, en retour, lui fournissent des photographies, des comptes rendus de leur travaux ou des relevés d'inscriptions, etc. Lorsque les sites sont trop éloignés, il continue à s'associer aux institutions ou directement auprès des scientifiques comme c'est le cas pour l'Extrême-Orient avec la Société Asiatique et la Commission archéologique de l'Indochine.

Au bout de six ans, l'inventaire de la Bibliothèque d'art et d'archéologie compte 100 000 volumes imprimés, 500 volumes manuscrits, 1 500 dossiers de documents manuscrits, 150 000 photographies, 10 000 estampes, 2 000 recueils de gravures (reproductions de dessins, d'architectures, de fêtes, d'ornements, de costumes)<sup>58</sup>. La Première Guerre mondiale stoppe l'activité de la Bibliothèque de Doucet. Il vend le matériel et disperse les clichés qui, sous l'égide de René-Jean, sont transférés au musée Guimet, à l'Ecole des Hautes Etudes ou aux Archives photographiques de la Direction de Beaux-Arts. Puis en 1918, la bibliothèque devient la propriété de l'Université de Paris qui, lors de son aménagement, délaisse la place spécifique du fonds iconographique au profit de la collection d'ouvrages.

On le voit dans l'inventaire de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, si le nombre de clichés photographiques est important, la documentation visuelle est aussi constituée de dessins, de gravures et d'estampes. Il faut d'ailleurs préciser que, outre la reproduction photographique des œuvres d'art, Doucet engage une politique de reproduction et de copie de manuscrits avec la fondation en 1909 de la Société de reproduction des dessins de maîtres et en 1911 de la Société française de reproduction de manuscrits de peintures. Cette double composition du fonds iconographique, reproductions techniques et reproductions manuelles, permet d'asseoir et la présentation de l'histoire de la photographie en lien avec les techniques manuelles de reproduction de Fawcett, et la relativisation par Stephen Bann de la succession canonique des techniques de reproductions telle qu'elle a pu être énoncée par Walter Benjamin dans son texte de 1936. S'appuyant sur l'introduction du philosophe allemand (« [...] *la lithographie en était encore à ses débuts, quand elle se vit dépassée,*

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 106.



quelques dizaines d'années après son invention, par celle de la photographie.<sup>59</sup> »), l'auteur précise en effet :

*« L'idée selon laquelle la lithographie aurait été "dépassée par la photographie ("überflügelt" : "survolée", selon le terme angélique qu'emploie Benjamin non sans à-propos) apparaîtra quelque peu métaphysique au regard de la complexité et de la diversité du spectre des techniques de reproduction de la période. [...] En réalité, [...] ce n'est pas la lithographie mais la gravure sur bois (xylographie) qui a permis un vaste accroissement de la diffusion d'images à moindre coût par l'intermédiaire des périodiques illustrés, publications qui prirent leur essor en France dans les années 1830.<sup>60</sup> »*

Et c'est en prenant l'exemple du photographe Robert Jefferson Bingham et de son travail pour la maison Goupil qu'il développe une histoire de la reproduction d'œuvres d'art dans une relation serrée du nouveau médium à l'ancien. C'est d'ailleurs cette même maison que prend en exemple Pierre-Lin Renié lorsqu'il traite de l'internationalisation du marché de la reproduction photographique à partir des années 1850, mais en marquant précisément que celle-ci se réalise parallèlement à l'utilisation de la gravure :

*« En utilisant aussi bien les techniques traditionnelles de gravure que celles plus récentes de la lithographie, opérationnelle en France depuis 1816, puis de la photographie et de ses dérivés photomécaniques, la publication d'images en tous genres atteint des sommets.*

*Lui-même en passe de se structurer, le réseau des éditeurs d'art constitue l'unique canal de diffusion à travers lequel circulent les images les plus diverses. La production des années 1850 offre le panorama le plus disparate d'artistes, de sujets et de genres, d'œuvres originales et de reproductions, exécutées par des techniques artisanales ou mécaniques ; elle juxtapose indifféremment œuvres d'art établies, motifs d'art appliqué et documents.<sup>61</sup> »*

Bien que la maison Goupil, par son nombre de tirages et son développement international (France, Allemagne, Etats Unis), soit une des entreprises les plus florissantes de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, c'est une autre maison qui nous occupera, celle de Braun & Cie. Plusieurs ouvrages font état de son importance dans la fabrication et la diffusion des reproductions.

---

<sup>59</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 178-179.

<sup>60</sup> Stephen Bann, « Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIX<sup>ème</sup> siècle », trad. Pierre Camus, *Etudes photographiques*, n° 9, mai 2001.

<sup>61</sup> Pierre-Lin Renié, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », *Etudes photographiques*, n° 20, Juin 2007, p. 18.

Outre Naomi Rosenblum<sup>62</sup>, Gisèle Freund lui consacre un large passage dans son chapitre « La photographie, moyen de reproduction de l'œuvre d'art », issu de *Photographie et société*<sup>63</sup>. Mais il faut aussi citer l'étude de Laure Boyer qui lui consacre un article en 2003 dans la revue *Histoire de l'art*<sup>64</sup>. Si l'attention se porte ici sur Adolphe Braun et sa maison d'édition, c'est qu'à travers l'histoire de son entreprise, sont clairement visibles différentes étapes importantes de l'évolution de la reproduction d'œuvres d'art.

Dans ces différents ouvrages, on apprend ainsi que dès l'annonce de l'invention de la technique photographique, Adolphe Braun entre en contact avec Daguerre pour reproduire des dessins qu'il réalisait d'abord lui-même pour des usines de textiles. Puis, comme l'écrit Gisèle Freund, « [deux] inventions devaient l'aider dans ses initiatives : la découverte en 1851 des plaques au collodion humide avec émulsions de plus en plus sensibles et la découverte en 1860 du papier au charbon, assurant l'inaltérabilité des épreuves positives.<sup>65</sup> » Naomi Rosenblum ajoute quant à elle que l'utilisation de ces nouveaux procédés permettait d'approcher une production « exacte » de fac-similés, proposition soutenue par le fait que Braun ajoutait dans les fibres de ces tirages des pigments terreux de manière à se rapprocher de ceux des dessins originaux.

C'est ensuite vers 1862 qu'il commence la reproduction des dessins d'un certain nombre de musées : d'abord ceux d'Holbein à Bâle, puis ceux du Louvre, de Vienne, de Florence, de Milan, de Dresde, etc.<sup>66</sup> A la fin des années 1860, son entreprise, d'abord artisanale, devient industrielle. C'est alors qu'il photographie les plafonds de la chapelle Sixtine puis le Vatican, les fresques d'églises de Rome, les sculptures de Michel-Ange ou les peintures de Raphaël. Ce faisant, il constitue une collection de près de cinq cent mille clichés<sup>67</sup>.

Après la mort d'Adolphe Braun en 1877, c'est son fils, puis après lui son petit-fils qui prennent la succession. D'autres évolutions techniques permettent à l'entreprise familiale d'étendre son activité : les plaques gélatino-bromure d'argent en 1880, la possibilité de concevoir environ cinquante mille mètres carrés par an de papier au charbon, la gravure en creux, la rotogravure par encrage et le tirage mécanique permettent à l'entreprise, d'après Gisèle Freund, de tirer quinze cents à deux mille impressions à l'heure<sup>68</sup>.

Braun, et à leur manière Maciet et Doucet, mettent en œuvre le souhait qu'énonçait Disdéri en 1862 dans son *Essai sur l'art de la photographie* :

---

<sup>62</sup> Naomi Rosenblum, *Histoire mondiale de la photographie*, Paris, Abbeville, 1998, p. 239-242 ; *Ibid.*, « Adolphe Braun: A 19th-Century Career », *Photography, History of Photography*, 3-4 octobre 1979, p. 365-371.

<sup>63</sup> Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

<sup>64</sup> Laure Boyer, « Publier l'art et la photographie. Les éditions Braun & Cie au XX<sup>ème</sup> siècle », *Histoire de l'art*, n° 52, juin 2003, p. 45-55.

<sup>65</sup> Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 94.

<sup>66</sup> Naomi Rosenblum, *Histoire mondiale de la photographie*, *op. cit.*, p. 365-371.

<sup>67</sup> Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 95.

<sup>68</sup> *Ibid.*

*« L'heure est donc venue de rassembler ces richesses inconnues qui sont disséminées en tous lieux, et d'en faire les bases des recherches de l'historien et des études de l'artiste. Il faut qu'elles soient accessibles aussi au grand public qui n'a pas marché jusqu'ici sur le sentier étroit de la mode, il faut qu'elles lui fassent sentir que l'art est multiple, et c'est en lui permettant d'étudier ses manifestations les plus diverses, dans des œuvres très nombreuses, qu'il élargira ses idées.*

*Pour atteindre ce but, il est sans doute essentiel de former des collections importantes dans des proportions monumentales, et présentant la série complète des créations de l'art. [...] Une classification de ces documents, un catalogue raisonné achèveraient de faire de cette innovation une révolution qui marquerait dans l'histoire de l'art comme une nouvelle renaissance.<sup>69</sup> »*

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, Braun est, avec Goupil ou encore Alinari, une des plus grandes maisons européennes d'édition de reproductions d'œuvres d'art. Elle édite l'ensemble des possibilités permises par les nouvelles techniques : des cartes postales et des affiches, mais aussi des guides illustrés et des monographies, mode de diffusion qui deviendra la principale activité de l'éditeur. Définissant le contexte éditorial dans lequel se situait Braun & Cie, Laure Boyer fait le constat suivant :

*« L'illustration était le plus souvent rejetée comme auxiliaire du texte, ramenée à un petit format d'une qualité médiocre ou encore soumise au goût décisif de l'éditeur pour le choix des sujets. Les planches hors-textes limitées en nombre et en choix offraient des livres peu attrayants, tandis que les portfolios de grandes planches et les livres mieux fournis demeuraient des objets de luxe inaccessibles au grand public. Seule la carte postale, malgré l'exiguïté du format, constituait d'excellentes pièces de documentation ; par son bas prix et sa popularité, elle se prêtait à la collection peu coûteuse, fallut-il encore pouvoir se les procurer.<sup>70</sup> »*

C'est une description moins localisée de ce contexte que font les historiennes Elisabeth Parinet et Catherine Bertho, en l'associant, pour la première à la considération de l'image comme une valeur publicitaire par nombre d'éditeurs, et pour la seconde à des innovations techniques et au développement de la presse. Les deux auteures ne marquent pas la pauvreté mais l'évolution lente et massive de l'image dans le livre. Ainsi, Elisabeth Parinet écrit-elle que :

*« Quelques éditeurs dynamiques vont mettre à profit la leçon que leur donne la presse pour rivaliser avec elle. Puisque, pour vendre, il faut être vu, ils commencent à*

---

<sup>69</sup> Eugène Disdéri, *Essai sur l'art de la photographie* (1862), Anglet, Atlantica ; Séguier, p. 106-107.

<sup>70</sup> Laure Boyer, *art. cit.*, p. 45.

*égayer les couvertures de couleurs plus attirantes, puis de dessins et, à partir de 1890, la couverture illustrée en couleurs tend à devenir courante, sous l'impulsion de Flammarion notamment, qui l'étend à sa collection à 60 centimes. L'illustration ne se limite d'ailleurs pas à la couverture : elle pénètre à l'intérieur du livre pour y agrémenter la lecture du texte [...] certains éditeurs font de l'illustration le sujet même de leur ouvrages : Hachette multiplie les livres de reproductions tandis que Flammarion, Baschet, Lafitte font paraître panoramas et albums photographiques. [...]*

*De 1890 à 1910, il y a donc surenchère entre certains éditeurs pour attirer le public avec des volumes toujours plus illustrés. L'illustration a tendance, dès lors, à perdre sa fonction d'accompagnement du texte pour devenir un phénomène [...].<sup>71</sup> »*

Quand à Catherine Bertho, elle précise :

*« [...] après 1920, l'image tend à devenir dominante [...]. Les procédés de reproduction de l'image, et en particulier de l'image couleur de bonne qualité, qu'ouvrent l'héliogravure et l'offset permettent l'apparition d'une presse magazine qui dans sa forme s'éloigne de plus en plus du livre.<sup>72</sup> »*

Si les textes de Catherine Bertho et d'Elisabeth Parinet sont ancrés dans une étude générale de la place de l'image dans différents champs éditoriaux à une époque donnée (le tournant du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècle), le constat de Laure Boyer se concentre sur le domaine spécialisé de l'ouvrage d'art et permet de marquer la spécificité des éditions Braun. C'est en ce sens qu'elle cite un texte de Gaston Cahen écrit en 1911, qui énonce, face à la pauvreté des livres d'art en images, comment ils doivent être maintenant conçus :

*« Ce qui importe avant tout et plus que tout, ce n'est pas l'explication, le commentaire, c'est le document lui-même, l'œuvre d'art. [...] Tous les soins devraient donc être apportés à la reproduction et le texte s'effacerait jusqu'à ne plus offrir que quelques dates et quelques faits éclairants l'œuvre [...], laissant à la reproduction la plus grande part de la place disponible.<sup>73</sup> »*

On le voit avec cet exemple, les rapports s'inversent entre texte et illustration, et c'est dans cet environnement que les collections des éditions Braun & Cie vont connaître un certain succès. Comme la plupart des éditeurs d'art, Braun & Cie se concentre d'abord sur la publication d'ouvrages portant sur les maîtres anciens, mais, en collaboration avec Georges

---

<sup>71</sup> Elisabeth Parinet, « L'édition littéraire de 1890-1914 », in Roger Chartier, Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Fayard Promodis, 1991, p. 178-179

<sup>72</sup> Catherine Bertho, « Les concurrences », in *Ibid.*, p. 17.

<sup>73</sup> Gaston Cahen, « Le manque de reproductions d'art en France », *La Grande Revue*, n° 3, 10 février 1911, p. 93.

Besson, collectionneur et critique, ils vont élargir leurs publications aux artistes contemporains, à l'architecture, à la sculpture et à la photographie. Ainsi, de 1932 à 1957, sept collections sont fondées : « Galerie d'Estampes », « Les Maîtres », « Couleurs de maîtres », « Plastique », « Palettes », « Initier » et « Le Musée chez soi ».

Cependant, à partir de 1951, Pierre Braun, par souci d'économie, renonce au secteur de l'édition et conserve uniquement celui de l'impression des reproductions d'œuvres d'art. Et c'est en ce sens qu'est créée la dernière collection, « Le Musée chez soi » que Laure Boyer décrit en ces termes :

*« Le "Musée chez soi" est une sélection de trois cent quarante-six sujets anciens et modernes reproduits en planches héliogravées en couleur et en noir et blanc, disponibles à l'unité et accompagnées de textes biographiques et critiques [...] Les reproductions devaient remplacer les peintures "médiocres et coûteuses" des appartements et des cartons des collectionneurs par de belles planches "en couleurs, fidèles, bon marché".<sup>74</sup> »*

Le choix du titre de la collection révèle l'ambition du projet éditorial de Georges Besson qui n'est pas sans rappeler celui de différentes collections comme, à la même époque, celle du « Musée de poche » des éditions Georges Fall consacrée à l'art abstrait dont le premier ouvrage paraît en 1955 (pl. 5). Sur la couverture de chacun des premiers volumes de la collection est ostensiblement indiquée la présence de reproductions en couleurs en hors texte. Chacune des collections, est ainsi construite sur la volonté de fournir par l'édition un objet oscillant entre document et un substitut à l'œuvre d'art originale. Leurs titres renvoient d'ailleurs à un questionnement sur la présence des œuvres dans l'édition, sur leur mise en valeur, sur la forme de l'ouvrage, sur la « démocratisation » industrielle de l'accessibilité à l'art, un questionnement déjà ancien comme on vient de le voir, mais remis au goût du jour dans les années 1950, avec des projets éditoriaux comme le *Musée imaginaire* de Malraux en 1947 et les collections « L'Univers des formes » de Gallimard ou « Le Goût de notre temps » de Skira, pour les plus connues.

---

<sup>74</sup> Laure Boyer, *art. cit.*, p. 49.

## II. Reproductions d'œuvres et histoire de l'art : théâtralisation du discours sur l'art

Afin de resituer l'importance de la création de la bibliothèque d'art et d'archéologie au début du XX<sup>ème</sup> siècle en France, François Chapon décrit l'état de l'histoire de l'art française en tant que discipline en termes peu flatteurs :

*« Certes, Antonin Proust, ministre des Arts sous Gambetta, avait créé en janvier 1882 l'embryon de l'Ecole du Louvre qui, après réorganisation de 1912, s'était considérablement développée, mais à cette date, comme le soulignait Gaston Brière : "L'Ecole du Louvre est complètement dépourvue de matériel d'enseignement. Ni collections de gravures ou de photographies, ni ouvrages d'érudition ne sont mis à la disposition des élèves." Les documents réunis par les professeurs restaient leur propriété. Hormis les moulages et les reproductions effectués pour Louis Courajod, rien ne répondait à l'immensité des programmes.<sup>75</sup> »*

et il ajoute :

*« Le développement de cette discipline, aujourd'hui, masque à nos contemporains l'indigence de ses débuts [...]. Pour remédier à cet état de chose, il était souhaitable de former des maîtres, d'élargir les programmes, d'améliorer le cadre, généralement hideux, des classes, et, surtout, de favoriser chez l'élève le recours au document, en multipliant les bibliothèques d'art, les projections de photographies, les visites de monuments.<sup>76</sup> »*

Si effectivement, comparativement à son développement en Angleterre et surtout en Allemagne, l'histoire de l'art universitaire au début du XX<sup>ème</sup> siècle en France paraissait quelque peu en retard, en terme technique tout du moins, il est problématique de la reléguer à un si mauvais plan. Le livre de Lyne Therrien *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*<sup>77</sup> revient sur son histoire et en marque certes les retards par rapport à l'Angleterre et l'Allemagne, mais en observant précisément le contenu et la forme des cours, elle en appuie aussi les développements et les non négligeables courants de pensée. Pourtant, à observer attentivement son développement, il apparaît, que si la pensée de l'histoire de l'art peut se comparer aux deux autres pays, l'état technique que décrit François Chapon, au risque d'occulter le reste des composantes de la discipline, est bien effectif.

---

<sup>75</sup> François Chapon, *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*, Paris, Perrin, 1996, p. 102.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>77</sup> Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, C.T.H.S., 1998.

Dans l'étude de Lyne Therrien, la mention de la photographie dans les cours d'histoire de l'art apparaît de manière lacunaire, mais néanmoins significative dans un chapitre sur Salomon Reinach et ses cours d'histoire générale des arts. Au sein d'une description des cours du professeur dans l'enceinte de la galerie Denon au Louvre, l'auteure cite un compte rendu par Robert Rey :

« [...] on distinguait alors, là-haut, là-bas, la lueur d'une lampe ; dans cette lueur, l'étoffe d'un tapis vert, deux manchettes, deux mains, qui tenaient des feuillets ; et au-dessus, à peine devinée, la tâche plus claire d'un visage. M. Salomon Reinach était à sa table et, dominant de toute la hauteur du premier palier, en avant de la Victoire de Samothrace, commençait son cours.

Au bout de quelques instants, un grand rectangle inondé de lumière blanche se découpait au-dessus du Maître : l'écran. La lampe à projection, avec son dangereux obus d'hydrogène, ses bruits de chat fâché, se mettait à grésiller contre le socle même de la Victoire ; et l'écran nous montrait par transparence les images qu'il recevait et se succédaient, étonnamment nombreuses, merveilleusement adaptées au texte.<sup>78</sup> »

L'apparition de la projection lumineuse, qui supprime peu à peu la circulation des gravures et des clichés dans les salles de cours et l'observation différée des originaux dans les musées, est un des pas les plus importants pour la nouvelle discipline. Willibald Sauerländer montre par exemple le lien important qui unit l'apparition de cette technique de projection avec des théories de l'art comme celle des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* d'Heinrich Wölfflin<sup>79</sup>. Dans ce livre paru en 1915 en Allemagne<sup>80</sup>, Wölfflin met en effet en place une méthodologie basée sur la comparaison binaire des œuvres dont il a pu expérimenter les incidences dans ses cours avec l'utilisation de la projection lumineuse. Ce faisant, en France, de 1890 à 1910, le débat, ou du moins l'expression d'un besoin pressant d'images reste d'actualité. Ainsi peut-on lire Emile Mâle en 1894 dans *Revue Universitaire* :

« On peut dire que l'histoire de l'art, qui était jusque là la passion de quelques curieux, n'est devenue science que depuis que la photographie existe. C'est ainsi que l'imprimerie a fait naître la critique littéraire. La photographie a affranchi en partie l'œuvre d'art des fatalités qui pèsent sur elle, de la distance, de l'immobilité. La photographie a permis de comparer, c'est-à-dire de faire une science : la création d'une bibliothèque de photographies mais de photographies faites par les

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>79</sup> Willibald Sauerländer, « L'Allemagne et la "Kunstgeschichte". Genèse d'une discipline universitaire », *Revue de l'art*, n° 45, 1979, p. 4-8.

<sup>80</sup> L'ouvrage ne sera traduit et publié en France qu'en 1952 chez Plon et Nourrit.

*archéologues, non par des amateurs, paraîtra sans doute, dans peu de temps nécessaire aux érudits.<sup>81</sup> »*

Si toutefois le développement de la mise à disposition des enseignants de collection de plaques de verre pour la projection se réalise autour de 1880-1900<sup>82</sup>, on retiendra encore le souvenir de Germain Bazin qui en marque de nouveau le manque patent :

*« Le retard de l'université en matière de pédagogie était le même qu'aujourd'hui. Les photos choisies par le maître passaient de main en main – rappelons qu'en 1910, quand Wölfflin fut appelé à Berlin, il trouva quinze mille diapositives au séminaire d'histoire de l'art. J'ose dire que cette misère traditionnelle de l'université française avait en l'espèce un avantage, celui de ne pas plonger la salle de cours dans le noir et de maintenir le contact du maître et de l'âme collective des élèves.<sup>83</sup> »*

A travers cet ensemble de citations, s'il apparaît que le développement de la discipline est à relier à celui des vastes collections de reproductions à disposition pour la comparaison, mouvement à l'image de l'écart générationnel entre Jacob Burckhardt se déplaçant avec un carton de reproductions pour ses cours et Heinrich Wölfflin, son élève, usant de la double projection lumineuse, il n'en reste pas moins que l'apport de ces techniques modifie le champ de monstration des œuvres. Plus qu'une question de technique pédagogique et de nécessité pour un enseignement dont le public s'élargit, c'est la méthodologie théâtrale, pour ne pas dire spectaculaire, à la source de certaines théories de l'art qui semble être mise à jour par l'utilisation de la reproduction photographique et de sa projection lumineuse.

---

<sup>81</sup> Emile Mâle, « L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université », *Revue Universitaire*, T. 1, 1894, p. 19.

<sup>82</sup> Lyne Therrien, *op. cit.*, p. 402.

<sup>83</sup> Germain Bazin, « Souvenir d'un ancien élève », *Préfaces*, n° 2, mai-juin 1987, p. 136.



## 1. L'histoire de l'art à partir de l'image ou comment parler devant les œuvres

Revenant sur ses années de jeunesse lors d'un entretien avec Didier Eribon, Ernst Gombrich en vient à évoquer le souvenir de sa rencontre avec Siegfried Lipiner, bibliothécaire du Parlement autrichien, et déclare :

*« Lipiner avait un cercle d'admirateurs qui venaient le voir régulièrement, peut-être une fois par semaine, pour l'entendre parler d'art : il plaçait une grande reproduction d'une peinture italienne sur un chevalet et la commentait dans un esprit, je crois, très proche de John Ruskin.<sup>84</sup> »*

Puis quelques pages plus loin, en parlant de la première édition de son *Histoire de l'art*<sup>85</sup> :

*« Nous avons décidé qu'un grand nombre de reproductions seraient "pleine page". Je travaillais avec un graphiste. Un homme très intelligent. Il a pensé qu'il serait préférable de commencer chaque chapitre sur une page de droite. Mais cela ne marchait pas toujours. Parce qu'il fallait que les chapitres précédents se terminent sur une page de gauche. Je me souviens que pour le chapitre sur le XII<sup>ème</sup> siècle cela n'était pas possible. "Vous devez mettre une illustration supplémentaire", me dit-il. En ajoutant : "J'ai chez moi une photo du candélabre de Gloucester, c'est une pièce d'orfèvrerie du XII<sup>ème</sup> siècle, et si vous écrivez quelques mots à son sujet, je pourrais la placer ici..." Il me l'a apportée et j'ai écrit quelques lignes en essayant de les intégrer dans mon récit.<sup>86</sup> »*

En passant outre les différentes préfaces des rééditions qui montrent une préoccupation de plus en plus prégnante de la question de l'image dans la construction du livre<sup>87</sup>, deux éléments se trouvent marqués par ces citations. Le premier est ce souvenir de Lipiner parlant devant une œuvre et que Gombrich rapproche des cours de Ruskin, insérant ainsi ce souvenir dans l'histoire de l'histoire de l'art. Le second est ce travail avec l'illustration devenu nécessaire dans les années 1950 dans l'édition et pour la discipline. Même un livre comme *Histoire de l'art* qui ne travaille l'image que de manière somme toute conventionnelle, implique un rapport de confrontation directe entre le texte et l'image. Comme Lipiner et Ruskin parlent devant une œuvre, dans le livre sur l'art, le commentaire doit s'appuyer sur

---

<sup>84</sup> Didier Eribon, Ernst Gombrich, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Biro, 1991, p. 14.

<sup>85</sup> Ernst Gombrich, *History of Art*, Londres, Phaidon Press, 1950.

<sup>86</sup> Ernst Gombrich, Didier Eribon, *op. cit.*, p. 57.

<sup>87</sup> Ce point sera étudié dans la section « Critiques et réceptions des *Voix du silence* : Ernst Gombrich et René Huyghe » au sein du troisième chapitre de cette étude, « Reproduction photographique d'œuvres d'art et livre d'histoire de l'art : du didactisme au cinématisme ».

l'image. Ces deux éléments lient la pratique de l'enseignement et l'édition, dont un des exemples le plus éloquent est le passage du dispositif visuel des cours d'Heinrich Wölfflin à ses publications.

Toutefois, s'il est possible de poser Wölfflin comme un des pionniers de l'utilisation de la reproduction photographique de manière « théâtralisée » (pl. 6), il faut d'abord préciser que la méthodologie qu'il développe n'apparaît pas *ex nihilo*. Elle est issue du contexte historique et technique des cours d'histoire de l'art qui, pour l'usage de l'image, passe selon Trevor Fawcett qui prend l'exemple de l'Angleterre dans son article « Visual Fact and the Nineteenth Century Art lecture »<sup>88</sup>, par une jonction des domaines artistique, scientifique et théâtral. Ainsi, la première phrase de son article marque la position que ne pouvait qu'entretenir les historiens d'art avec l'œuvre à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle :

*« Aucun des quinze discours de Sir Joshua Reynolds à l'Académie Royale [de Londres] n'étaient spécialement illustrés par des œuvres d'art. Ils étaient des déclarations purement verbales lues à haute voix avec un minimum de gestes ou de "performances". Ils étaient en mode littéraire.<sup>89</sup> »*

Si le constat paraît ici abrupt, l'auteur nuance par la suite. Le discours sur l'art à l'époque de Reynolds n'est pas exempt d'œuvres d'art, il doit seulement « *continuellement exiger l'exercice de la mémoire visuelle de [son] audience. Seul l'esprit bien fourni en images d'un grand nombre d'artistes et d'œuvres qu'il mentionne peut pleinement apprécier ses commentaires. Et alors que ceci peut ne pas poser de problème pour les collègues académiciens et les dilettantes qui ont fait le Grand Tour et qui ont leur entrée dans les collections privées, ce n'était pas la même chose pour les étudiants à qui les discours étaient ostensiblement adressés.*<sup>90</sup> » Partant de ce constat, Trevor Fawcett entreprend de montrer comment l'histoire de l'art anglaise s'est rapprochée des œuvres au cours des années et des expériences, et ceci lors d'une liaison entre les développements des techniques de reproduction, de la pédagogie et de la gestion de l'espace du cours.

Ainsi, selon lui, les historiens de l'art, en tentant de dépasser le modèle purement verbal des premiers cours, se sont rapprochés du modèle pédagogique de l'anatomie où le professeur appuyait sa démonstration sur des squelettes, des modèles vivants ou des dessins de musculatures. Significativement, ce modèle évolua lors des séries de conférences organisées dans différentes provinces. Vouées à la diffusion du savoir et des idées, elles

---

<sup>88</sup> Trevor Fawcett, « Visual Fact and the Nineteenth Century Art lecture », *Art History*, vol. 6, n° 4, décembre 1983, p. 442-460.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 442. Trad. de l'auteur.

<sup>90</sup> *Idem.*, Trad. de l'auteur.

sont organisées à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Parmi elles se trouvent celles données par Thomas Sandby :

*« Du moment de ses premières séries en 1770 jusqu'au milieu de 1790 quand ses conférences devaient être lues pour lui, Sandby a complété ses explications orales avec des déploiements de dessins soigneusement exécutés. En effet, les illustrations étaient intrinsèques aux explications. La théorie, expliquait-il, "n'instruit jamais aussi pleinement que quand elle est accompagnée avec l'exercice et l'exemple", ce qui est pourquoi il a considéré nécessaire d'illustrer ses remarques de Plans, d'Elévation et d'autres dessins.<sup>91</sup> »*

Cependant, les principales évolutions du cours d'histoire de l'art ont eu lieu à l'Institut Royal dont un des buts premiers était la diffusion du savoir, certes, mais dans l'espace particulier d'un théâtre que Fawcett décrit en ces termes :

*« Le théâtre de la salle de conférence de l'Institution – la première de son genre à Londres – a été fait aussi confortable et attrayant que possible avec des bancs coussinés s'élevant en étages semi-circulaires et des tuyaux de vapeur pour fournir le chauffage. Tout a été fait pour attirer des audiences chics dans l'optique de séries de conférences populaires "dans lesquelles tout raisonnement abstrait... [était] à éviter, les plus divertissantes et intéressantes expériences introduites et le tout calculé pour disposer du plaisir et de l'instruction..."<sup>92</sup> »*

Dans ce théâtre, les démonstrations visuelles deviennent la norme et, à l'image de l'anatomie ou de la physique, *« presque quelque soit le sujet de la conférence il était maintenant nécessaire de présenter une preuve, de citer un exemple, de fournir des sources, de montrer un exemple. Si les illustrations pouvaient être visuelles, c'était bien mieux.<sup>93</sup> »* La prévalence était alors la monstration de dessins dans le cours, mais John Soane, en 1810, jugeant les dessins insuffisants et s'appuyant sur l'exemple de Sandby propose aux étudiants de venir voir chez lui, avant ou après le cours, les œuvres reproduites de manière à pouvoir les étudier plus longtemps. A sa suite, le professeur C.R. Leslie développera ce même principe, mais en empruntant des œuvres originales de manière à pouvoir les montrer derrière lui pendant son cours. Lorsqu'il ne s'agit pas d'originaux, les reproductions augmentent en taille et permettent de montrer des détails à une plus large assistance. Si ici l'œuvre d'art devient un objet démonstratif appuyant l'argumentation du conférencier, la présence dans le théâtre et l'augmentation de la taille et de la qualité des reproductions d'œuvres concourent à une mise en scène du discours sur l'art. Ainsi, Fawcett décrit-il la

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 444. Trad. de l'auteur.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 445. Trad. de l'auteur.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 446. Trad. de l'auteur.

contribution de John Ruskin à cette évolution. Durant ses conférences, des dessins étaient fixés au mur, certains couverts d'un drap ou face au mur, il les révélait au moment opportun lorsqu'il les citait. La théâtralisation atteint son apogée lorsqu'il utilise la projection d'aquarelles en 1884 :

*« Au cours de la conférence, elles étaient projetées sur un écran par un rayon de projecteur "aussi pur que celui du jour" utilisant un appareil emprunté aux théâtres de Londres. L'effet était brillant et provoqua l'applaudissement de l'audience.<sup>94</sup> »*

Après cette date, la projection de reproductions photographiques deviendra possible et se développera en Angleterre. Mais c'est plus particulièrement sur l'Allemagne et les cours d'Heinrich Wölfflin que les historiens de l'histoire de l'art se sont concentrés.

C'est dans cet optique que Roland Recht<sup>95</sup> a montré comment la projection d'images lors des séminaires de l'historien d'art provoque le commentaire sur l'œuvre et comment cette méthodologie agit sur son discours. Tout l'intérêt de cette utilisation réside dans le fait que Wölfflin l'adapte à l'approche comparatiste des œuvres initiée par Jacob Burckhardt dans ses cours et ses ouvrages. Wölfflin allie le rapprochement de deux œuvres d'art grâce à la photographie à une avancée technique : la *lanterna magica* ancêtre du projecteur de diapositives. Il projette simultanément deux images grâce à deux projecteurs.

Si, par cette technique, la comparaison iconographique simultannée permet d'appuyer les oppositions d'œuvres de différentes régions, on retiendra aussi que, selon Recht, Wölfflin fait aussi entrer l'image dans l'espace d'enseignement. Le discours professoral et la vue des œuvres sont ainsi unifiés, alors qu'ils se développaient en deux temps différents avant l'apparition de la *lanterna magica*. Toutefois, si ce point est important, l'intérêt de ce type d'utilisation réside plus particulièrement dans la possibilité de mettre en scène son discours. Avec cette utilisation, les reproductions peuvent apparaître de deux manières. La première dans la succession du discours : le conférencier développe ses idées et fait intervenir l'œuvre au moment opportun, elle sert ainsi d'exemple, à l'image de la théâtralisation mis en place par Ruskin et d'autres avant lui. La seconde, et c'est celle qui nous intéresse ici, est que l'œuvre projetée est le point de départ du discours. La double projection, la confrontation de deux œuvres, permet à Wölfflin de développer son discours *entre* et *à partir* des œuvres. Le professeur est ici entouré d'images, c'est leur présence et leur confrontation qui provoque le discours.

S'il s'agit là d'exemples abstraits dans la mesure où il n'existe pas de trace physique, uniquement des témoignages d'élèves et quelques références cités par Recht dans le journal

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 453. Trad. de l'auteur.

<sup>95</sup> Roland Recht, « Du Style aux catégories optiques », in Matthias Waschek (dir.), *Relire Wölfflin*, Paris, Musée du Louvre ; Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1995, p. 47-48.

de Wölfflin, ce type de présentation est identifiable dans les écrits de l'historien d'art allemand. Ses articles comme ses ouvrages sont les lieux de fixation du dialogue entre l'œuvre et son commentaire (pl. 7).

Communément, on repère ce passage de l'espace du cours à l'édition dans la publication de ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*<sup>96</sup>. Mais, un exemple particulièrement significatif se trouve aussi dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*<sup>97</sup>. Dans le texte « Des illustrations et des interprétations »<sup>98</sup>, le point de départ de l'analyse de Wölfflin concerne le point de vue adopté par les photographes pour la reproduction de sculpture gothique. Il y critique la prise de vue oblique car, selon lui, la sculpture gothique est faite pour être vue de face. Ici, l'étude de la prise de vue devient le point de départ d'une analyse formelle de la sculpture gothique.

Ce même principe se retrouve dans le texte et l'illustration de l'article « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau »<sup>99</sup>. Plus qu'une critique de la prise de vue, il y utilise la possible manipulation de l'image photographique comme base de l'étude de la composition des œuvres. Wölfflin part alors de la reproduction photographique et de ce que peut induire comme erreur sa projection, pour ensuite justifier les intentions de l'artiste que l'historien d'art doit approcher au plus près :

*« Dans l'enseignement de l'histoire de l'art, où l'on travaille avec des diapositives, il arrive parfois qu'un cliché mal mis fasse apparaître une image inversée. On entend alors habituellement l'exclamation irritée : "Inversez ! Le cliché est mis à l'envers !" , mais on devrait réfléchir à la raison pour laquelle l'image ne peut être inversée et se demander ce qui change dans l'effet produit. »*<sup>100</sup>

A partir de cet exemple, peut s'expliquer le lexique théâtral employé par Roland Recht en insistant sur la notion d'événement. C'est bien ici un événement qui conduit Wölfflin à s'interroger sur ce qui « *ne peut être inversé* ». De même, dans ses cours, comme dans le choix des illustrations de ses livres et articles, Wölfflin opère bien une « théâtralisation ». Par la présentation binaire des œuvres, il oppose deux œuvres et produit un « choc » visuel qui suscite l'intérêt et le commentaire comme dans l'article « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau », il oppose la « mauvaise » et la « bonne » présentation de l'œuvre sur une

---

<sup>96</sup> Wölfflin Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1915. (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : Le Problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Les petits fils de Plon ; Nourrit, 1952.)

<sup>97</sup> Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997. (*Gedanken zur Kunstgeschichte*, Bâle, Schawbe, 1941.)

<sup>98</sup> Heinrich Wölfflin, « Des illustrations et des interprétations », in *Ibid.*, p. 102-116.

<sup>99</sup> *Ibid.*, « Sur les côtés droit et gauche dans le tableau », in *Ibid.*, p. 116-125.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

même double page et produit ainsi l'événement visuel nécessaire pour déclencher le discours.

La confrontation de reproductions, comme la critique de l'interprétation photographique, permet une analyse formelle plus précise de l'œuvre originale, tout du moins remet-elle « l'œuvre au cœur de l'histoire de l'art », pour reprendre les mots de Fawcett.

## 2. Histoire de l'art en l'image : Aby Warburg et la temporalité des confrontations

Dans *L'Histoire de l'art en France*, Lyne Therrien rappelle que certains auteurs ont attribué à Aby Warburg la première projection d'une image en couleurs en 1912 lors du Congrès International sur l'histoire de l'art à Rome. Pour préciser cette indication, elle s'appuie sur l'article de Trevor Fawcett, « Visual Fact and the Nineteenth Century Art lecture » et les actes du colloque de 1912, publiés en 1922<sup>101</sup>. Cependant, Fawcett n'en fait pas le premier utilisateur, il indique seulement son utilisation par Warburg lors du congrès tout en précisant que la projection d'autochromes était donc disponible au moins à partir de 1912. Sans doute était-ce la première utilisation lors d'un congrès international, mais d'autres ont pu avoir lieu dans les espaces plus confidentiels des cours<sup>102</sup>.

Cette attribution de la paternité de la projection lumineuse à Aby Warburg semble tenir à une volonté d'ajouter à Warburg une nouvelle innovation, lui qui connaît depuis maintenant une vingtaine d'années un succès peu commun tant auprès de historiens de l'art que des critiques ou des artistes contemporains. Giovanni Careri précise que ce regain d'intérêt semble être dû à trois de ses options méthodologiques portant en elles « *les germes d'un possible renouveau de la discipline*<sup>103</sup> » : l'engagement personnel du chercheur dans son objet de recherche – une reprise par Warburg de l'opposition entre l'apollinien et le dionysiaque nietzschéen à l'échelle de l'iconographie ; la valorisation de l'anachronisme dont le travail de l'*Atlas Mnemosyne* est une construction en image ; et, pour finir, l'introduction d'une orientation anthropologique qui lui permet d'intégrer à son objet d'étude principal (l'art renaissant italien) des comparaisons avec des pratiques culturelles et rituelles occidentales et extra-occidentales. Quelques années auparavant, en envisageant les conséquences que de telles orientations méthodologiques avaient sur la compréhension de l'œuvre d'art, Werner Hoffman avait écrit :

*« Opposé à la finalité que les inventeurs des "styles" imposent à l'œuvre d'art Warburg pratiqua d'abord la diversification de la démarche analytique, parce que pour lui l'art n'était pas un phénomène autonome qui s'achève dans la "surface plane recouverte de couleurs" de Maurice Denis, mais était situé au carrefour de différentes*

---

<sup>101</sup> *L'Italia e l'arte straniera : atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma* (1912), Rome, Maglione & Strini, 1922.

<sup>102</sup> L'autochrome est commercialisée en juin 1907. Rapidement, certains photographes l'utilisent pour photographier des tableaux. Le procédé était cher et il n'a été utilisé que par peu de professionnels (dont Braun). Les autochromes ont donc certainement été en quantité minime dans les collections de plaques de projection des historiens d'art où le noir et blanc dominait.

<sup>103</sup> Giovanni Careri, « Aby Warburg », *Critique d'art*, n° 12, automne 1998, p. 21.

*intentions, par conséquent, de plusieurs couches de significations. Il fallait donc faire appel à d'autres disciplines et confronter l'œuvre d'art à l'économie, aux sciences occultes, à l'astrologie, l'anthropologie etc., pour sonder sa polysémie et pour situer la pensée créatrice à l'encontre des données concrètes qui la conditionnent.*<sup>104</sup> »

Bien que nous retrouverons l'ensemble de ces questions dans la présente étude, c'est plus particulièrement sur la place de l'image en tant qu'outil méthodologique dans l'œuvre de Warburg que se portera notre attention. Comme Wölfflin, Warburg intègre nombre de reproductions photographiques à ses raisonnements, mais, plus qu'une utilisation binaire fixant la comparaison de deux œuvres, celles-ci deviendront entre 1927 et 1929, le fondement et l'élément principal de ses discours sur l'art. Avant d'en commencer l'étude, il est important de préciser que l'historien d'art ne se considérait pas lui-même comme un théoricien mais comme un chercheur qui procédait à des commentaires de documents. Le qualificatif de théoricien ne peut en effet pas lui être attribué dans la mesure où il n'a que peu disserté sur son utilisation de l'image. Cependant, les conséquences de son utilisation sont si importantes méthodologiquement, qu'elles ne manquent de produire *a posteriori* une théorie de l'image, ou du moins une pensée de l'art mise en acte par l'image.

On en trouve par exemple une utilisation particulière dans ses études des testaments de marchands florentins du XV<sup>ème</sup> siècle, des tapisseries flamandes ou encore de dessins et de textes relatifs aux festivités florentines, etc.<sup>105</sup> Et si, comme Wölfflin, sa première utilisation de la reproduction photographique montre bien un intérêt comparatiste, il ne s'attache pourtant pas uniquement à la juxtaposition binaire de deux œuvres. Par exemple, en 1902, dans son étude « L'art flamand et la Renaissance florentine », Aby Warburg juxtapose trois œuvres représentant la même personne, Maria Portinari : *La Passion* et le *Portrait de Maria Portinari* de Hans Memling, ainsi que *L'Adoration des bergers* de Hugo Van der Goes. Comme l'écrit Philippe-Alain Michaud, il ne s'agit pas là pour lui de comparer deux « styles » de représentation d'une même personne, mais de révéler, par la juxtaposition des trois œuvres, le « spectacle de [la] déchéance physique<sup>106</sup> » de Maria Portinari au fil des années. Selon Michaud, cette juxtaposition des trois tableaux, et non plus de deux, induit un second questionnement qui ne concerne pas cette fois les conclusions de la comparaison des représentations, mais la méthodologie de l'historien d'art :

*« Quelque chose excède désormais le dispositif de la comparaison statique : le balayage des trois portraits de Maria reproduit dans un raccourci elliptique le mouvement d'un seul corps à travers une succession d'images juxtaposées [...] une*

---

<sup>104</sup> Werner Hoffmann, « Warburg et sa méthode », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 3, janvier-mars 1980, p. 61.

<sup>105</sup> Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990.

<sup>106</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 126.



*succession de plans présentant un sujet identique à des moments différents de son développement.*<sup>107</sup> »

Cette question de la temporalité induite par la comparaison ternaire, ou en tout cas excédant la fixation binaire, se retrouve tout au long du travail de Warburg et semble le corollaire méthodologique nécessaire à ses études s'affinant et se développant au cours de ses études ultérieures. Celle-ci montre que l'image devient le support nécessaire à la démonstration des « survivances » iconographiques antiques dans l'art italien, la temporalité étendue de la méthodologie iconographique redoublant celle de la répétition des formes.

Un second exemple peut être trouvé lors la projection d'un ensemble de photographies et de reproductions d'œuvres lors de sa conférence du *Rituel du serpent*<sup>108</sup>. Ce texte aujourd'hui célèbre est à l'origine une conférence d'Aby Warburg intitulée *Image du territoire des Pueblos en Amérique du Nord* prononcée le 21 avril 1923 à la clinique de Bellevue à Kreuzlingen (Suisse). Grâce à celle-ci, Warburg entendait prouver l'intégrité de ses facultés mentales. Il avait obtenu des médecins, avec l'aide de son assistant Fritz Saxl, de pouvoir sortir de la clinique s'il réussissait à rédiger et à prononcer une conférence érudite sur le sujet de son choix. Il s'agissait pour lui de muer son angoisse en pensée. Il prit donc le parti de traiter d'un sujet chargé de pathos, le serpent, source d'angoisse tant en Occident qu'en Orient ou en Amérique, comme il avait pu l'observer lors de son voyage en Amérique du Nord de septembre 1895 à mai 1896.

Cette conférence se développe en deux temps. Le premier consiste en la description du peuple *pueblos*, de sa religion, de la place de la « divinité » du serpent dans celle-ci et des différentes étapes d'une cérémonie se déroulant sur plusieurs jours et culminant par une danse rituelle avec un serpent vivant dans la bouche de chaque danseur. Ensuite, Warburg réalise un parallèle entre le culte du serpent par les indiens Hopis avec sa représentation dans la culture occidentale : origine du culte dionysiaque du serpent en Grèce et représentations du reptile dans l'Ancien Testament.

L'importance de la mise en parallèle de l'anthropologie et de l'histoire de l'art sera ici mise de côté, on retiendra seulement qu'à travers une intervention pourtant binaire (composée de deux parties), Warburg s'entoure de documents photographiques d'origines différentes, les fait résonner entre eux et parvient de ce fait à dépasser la comparaison statique. Projetant des diapositives de photographies prises par lui-même<sup>109</sup> et par d'autres photographes en Amérique du Nord, ainsi que des diapositives de bas-reliefs, de gravures, de sculptures, de manuscrits ou de tableaux issus de la culture européenne, l'utilisation de la projection de

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>108</sup> Joseph Leo Koerner, « Introduction », in Aby Warburg, *Le Rituel du serpent*, Paris, Macula, 2003, p. 9-54.

<sup>109</sup> Cf. Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann, *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, Londres, Institut Warburg, 1998.

photographies et de reproductions d'œuvres d'art par Warburg est différente de celle de Wölfflin. Et ceci, dans le sens où elle ne juxtapose pas deux images instantanément, mais se développe tout au long de l'intervention. La confrontation n'est alors pas donnée au départ et ne produit pas le discours. Les illustrations entourent le conférencier et accompagnent le discours. La confrontation apparaît au fur et à mesure et résulte du souvenir, de la mémoire des images précédentes. Principe qui rappelle les utilisations du XIX<sup>ème</sup> présentées par Fawcett mais qui ici a une implication plus précise au vu de leur place dans le parcours méthodologique de Warburg.

Ce principe de confrontations multiples ne quittera en effet plus le travail de Warburg. Après avoir quitté Bellevue, il se concentre sur la disposition des photos dans des configurations riches de sens qui auraient dû être publiées en un livre d'images. Il nomma ce projet tour à tour *Mnemosyne*, *Histoire de fantômes pour grandes personnes*, *Atlas d'images pour une critique de la déraison* ou encore *Restitutio eloquentiae* (pl. 8). Philippe-Alain Michaud définit ces productions en ces termes :

« [...] Warburg rassemble tous les thèmes de ses recherches antérieures et organise leur confrontation plastique dans un réseau complexe d'anachronismes et d'analogies qu'il ne cesse de modifier, comme il le faisait pour l'ordre des livres dans la bibliothèque. [...]

*Les panneaux couverts de toile noire sur lesquels Warburg montait ses ensembles d'images n'étaient pas fait pour être exposés comme tels, mais pour être photographiés afin de former une nouvelle entité complexe.*

[...] *La pensée des images qui apparaît dans Mnemosyne, [...] se fonde sur de pures relations dynamiques et des phénomènes d'attraction et de répulsion visuels.*<sup>110</sup> »

Au cours de son parcours, Warburg passe donc de l'usage « usuel » de la reproduction, la confrontation binaire, à une confrontation tripartite qui introduit une dimension temporelle, puis à la présentation successive, donc elle aussi temporelle, d'un ensemble d'images, pour aboutir à une présentation hétérogène simultanée de reproductions d'œuvres d'époques différentes et de documents divers. Warburg n'a que très peu écrit sur cette mise en forme mais on retiendra sa note du 29 septembre 1890 qui en quelques phrases allusives précise déjà les raisons de sa méthodologie :

« *Attribution du mouvement. Pour attribuer du mouvement à une figure qui ne se meut pas, il est nécessaire de réveiller une suite d'images qui s'enchaînent les unes aux autres – pas une image isolée : perte de la contemplation calme.*

---

<sup>110</sup> Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 238-239.

*Spectateur et vêtement. Par le vêtement en mouvement, l'ensemble du contour apparaît comme la trace d'une personne se déplaçant en avant que l'on suit pas à pas.*<sup>111</sup> »

On ne s'étonnera pas de voir ici rapprochés le sujet d'étude et la méthode, ses études du mouvement des ménades se trouvant ici doublées d'une méthodologie *du* mouvement et *en* mouvement. Une telle jonction du sujet d'analyse et de sa méthodologie induisent une série de conséquences dont la première est la remise en cause de l'appréhension de l'œuvre en tant qu'unité et de son corollaire historique, la continuité positiviste de l'histoire des formes. Ce sont ces remarques qui conduisent Michaud à écrire que « [...] *Warburg privilégie les déplacements et les ruptures aux dépens de la transmission des formes. "Dieu est dans les détails" : le motto de Warburg est d'abord une prescription de méthode qui signifie que l'œuvre n'est pas une totalité close, mais une juxtaposition d'éléments en tension que l'interprétation ne peut pas estomper et peut même prétendre révéler.*<sup>112</sup> »

La déconstruction de l'œuvre, l'attachement au détail qui, une fois extériorisé de l'œuvre peut être inséré au sein d'un réseau de significations hétérogènes à l'œuvre initiale, avait d'ailleurs amené Werner Hoffman une vingtaine d'années auparavant à rapprocher cette technique démonstrative du collage :

*« L'œuvre d'art ne prétend pas à une naissance organique mais à une combinaison calculée d'éléments mêmes échangeables. [...] Point de synthèse [...] mais juxtaposition de différents modi étalés (comme le papier collé) sur plusieurs niveaux morphologiques.*

*Si le collage se définit comme la libre association d'éléments hétérogènes qui conservent leur autonomie matérielle, cette association donne lieu à tout un réseau de significations [...].*<sup>113</sup> »

Mais une fois identifié le passage d'un mode de transmission du savoir à celui de « comparution », d'« exposition » de la pensée méthodologique à l'œuvre dans les planches de *Mnémosyne*, il devient nécessaire d'en tirer une deuxième conséquence qui touche autant à la position de Warburg producteur de significations visuelles, qu'à celle du Warburg spectateur de son réseau iconographique et, par là, de celle du spectateur à qui sont adressées ces planches. « *Le mouvement est désormais autant celui du sujet regardant que celui de l'objet regardé. Le spectateur quitte la contemplation passive pour intervenir activement dans la représentation* », écrit Michaud<sup>114</sup>. Il s'agit là d'un mouvement qui va de

---

<sup>111</sup> Note de Warburg du 29 septembre 1890 citée par Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 81.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 77

<sup>113</sup> Werner Hoffman, *art. cit.*, p. 63.

<sup>114</sup> Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 80.

l'observation d'un objet esthétique à la production esthétique, dont Michaud repère les éléments constitutifs un peu plus loin : « *la déconstruction tabulaire des planches* » qui crée « *des faisceaux d'intensité, en s'appuyant sur l'espacement des photographies et sur la différence dans la taille des tirages qui correspond à des variations d'accent.*<sup>115</sup> »

L'iconographie des images, les espaces entre elles et leur juxtaposition sont à observer par le spectateur. C'est cette observation qui en révèle le sens.

La place prépondérante et active du spectateur recherchée dans ce discours en images, semble pouvoir être rapprochée du « spectaculaire » des conférences décrites par Trevor Fawcett, et ceci d'abord dans le rapport de l'image au discours. Dans les exemples donnés par Fawcett, l'image continuait d'accompagner le discours, comme il le fait remarquer lui-même en s'appuyant sur la présence dans les notes de Turner des mentions à l'encre rouge des œuvres qu'il citait. C'est le principe opérant dans la conférence du *Rituel du serpent*. Par contre, pour les planches *Mnémosyne*, le rapport au texte, ou plus, au langage, est bien différent. Si on peut être tenté de leur attribuer un pouvoir purement visuel, Georges Didi-Huberman fait justement remarquer que si effectivement le discours devient visuel, les planches *Mnémosyne* suivent tout de même un ordonnancement lié à un paradigme linguistique. Selon lui il n'y a pas de « *réduction "iconologique" des images aux mots [...]. Warburg écrivait en 1902, que sa recherche des "sources" ne visait pas à expliquer les œuvres d'art par des textes, mais plutôt à "reconstituer le rapport de connaturalité entre le mot et l'image".*<sup>116</sup> »

Mais plus encore, la théâtralisation du discours chez Warburg est repérable dans l'explication qu'il donne à son frère de sa méthode de travail, accompagnés cette fois de sa bibliothèque :

« *La nouveauté de ma méthode tient en ceci que, pour rendre compte de la psychologie de la création artistique, je rassemble des documents venus du domaine de la langue aussi bien que des arts plastiques ou du monde du drame religieux. Pour y parvenir, moi et mes compagnons de recherche devons avoir devant nous les documents, i.e. les livres et les images disposées sur de grandes tables afin que nous puissions les comparer, et ces livres et ces images doivent être à portée de main sans difficulté et instantanément. Aussi ai-je besoin d'une véritable arène avec des tables afin d'avoir sous la main les livres usuels et le matériel iconographique.*<sup>117</sup> »

---

<sup>115</sup> Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 239.

<sup>116</sup> Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Etudes photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 148.

<sup>117</sup> Lettre de Warburg à son frère Max en 1925 citée par Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 230.

Dans cette arène comportant une bibliothèque semi circulaire, Warburg peut alors embrasser d'un seul regard l'ensemble des livres, mais aussi les panneaux de *Mnemosyne* qu'il dispose dans son enceinte. Le rapport spectateur/public instauré par le théâtre londonien de l'Institut Royal est ainsi inversé, de telle sorte que le professeur transmettant son cours au centre des estrades qui lui faisait face, devient le chercheur observant le savoir en face de lui. Les sources du savoir ont en quelque sorte changé de place.

Avec cette mise en espace de la méthodologie historique, c'est une nouvelle position de l'historien face à ses sources, donc face à l'histoire, que Warburg inaugure. Position qu'il a définie dans une allocution de conclusion à l'un de ses cours<sup>118</sup> et dont Didi-Huberman rappelle qu'elle se définit au sein d'une polarisation entre celle de Nietzsche et celle de Burckhardt. Tous deux sont « *véritablement historiens, à ses yeux, non comme les maîtres d'un temps expliqué, mais comme les sujet d'un temps impliqué. Ils sont dit Warburg, les "récepteurs", les "capteurs" de la vie historique.*<sup>119</sup> »

---

<sup>118</sup> Aby Warburg, « Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt » (1927), *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 68, été 1999, p. 21-23.

<sup>119</sup> Georges Didi-Huberman, « Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche », *Ibid.*, p. 5.

### III. Conclusion

On a précisé en introduction de cette partie que la reproduction photographique est toujours quelque chose d'autre qu'une reproduction en soi. Elle n'est ni uniquement reproduction technique, ni uniquement une prise de vue aux qualités esthétiques. Ce constat prépondérant à son étude a impliqué de l'observer en lien avec ce qui lui est extérieur, pour nous, ici, principalement les modes d'utilisation et les fonctions qui lui ont été accordées au XIX<sup>ème</sup> siècle et au début du XX<sup>ème</sup>. Son histoire montre ainsi que si elle est d'abord une nouvelle technique au potentiel de diffusion dépassant celui des techniques manuelles de reproduction jusqu'alors utilisées, elle est en même temps un instrument éducatif à visée politique, puisque sous-tendue par les questions républicaines de démocratisation, de médiation du savoir et d'éducation. Introduite dans le champ de l'histoire de l'art à la suite de ces considérations, l'histoire de la discipline montre qu'elle devient, par la prise en compte de ses potentialités de rassemblement de sommes d'œuvres et de comparaison, un objet hybride à la définition polarisée entre document historique objectif et matériau disponible pour la construction d'un discours sur l'art *avec* l'image, *à partir* de l'image et *en* images.

Dans la discipline scientifique, par les manipulations inhérentes à la technique, tout autant que par sa matérialité, sa « plasticité » et les fonctions linguistiques qu'on lui accorde, l'œuvre d'art reproduite devient une source iconographique documentaire à l'autonomie signifiante, comme le montre par exemple les utilisations de Wölfflin et de Warburg. Toutefois le cheminement qui nous a conduit à l'usage de la photographie et de l'image en général par l'auteur de l'*Atlas Mnémosyne*, peut paraître éloigné de celui de Malraux tel que nous serons amenés à l'étudier. Et ceci, en particulier car son utilisation de l'image confère à la reproduction photographique une autonomie particulière au sein d'un réseau iconographique lui-même « autonome », alors que l'écrivain rattachera toujours l'image au texte.

On retiendra principalement ici que Warburg met en place une forme de « grammaire » visuelle qui doit être reconnue par le spectateur et fonctionne sur les principes d'extraction de détails, de recontextualisation de l'image au sein d'un mouvement conçu par juxtapositions iconographiques. Définition qui peut être intégrée à celle du montage et qu'il nous faut maintenant observer de plus près tant elle paraît agir dans la mise en forme de l'illustration au sein des ouvrages de Malraux, dans sa théorisation de la reproduction photographique et dans sa pensée de l'histoire de l'art.

Pourtant, ce n'est pas dans une comparaison directe des travaux de Warburg avec ceux de Malraux que nous poursuivrons cette étude. Il semble en effet que Malraux n'ait pas eu connaissance des recherches de l'historien d'art. Les thèses de Malraux et son usage de

l'illustration dans ses ouvrages sont en fait plus proches de celles avancées par Walter Benjamin qui, dans plusieurs textes des années 1930, opère une forme de synthèse orientée des potentialités de l'image photographique. En faisant un détour par les textes de Walter Benjamin, nous tenterons de préciser les axes ici abordés pour certains succinctement, et ceci, en se concentrant sur ses études de l'image photographique et du montage, ainsi que sur différentes méthodologies historiques informées par une théorisation de l'image, de la reproduction photographique et de la reconfiguration historique. C'est alors une autre fonction de médiation de l'image photographique qui apparaîtra.

## Partie 2. Photographie, montage et méthodologie de l'histoire (de l'art) : Walter Benjamin et André Malraux

*« Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. »*

*« À la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur toujours fait défaut : son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve. »*

*« À de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines. »*

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936)<sup>120</sup>

A la lecture de ces phrases ouvrant les trois sections inaugurales de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » de Walter Benjamin, apparaît un rapport ténu entre la photographie et l'histoire : période historique objet d'étude d'abord (situation de la technique photographique du XIX<sup>ème</sup> siècle face à l'histoire des procédés de reproduction), question de l'effet sur l'original ensuite (disjonction temporelle et spatiale par rapport à l'œuvre ou à tout réel original et passé), mais aussi, question ontologique à travers la notion de « *transformation* », ici du « *mode de perception des sociétés humaines* », mais qui est plus généralement liée à celle de l'« actualisation ». Quelques lignes auparavant, Benjamin écrit d'ailleurs à ce propos :

*« La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant par la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite.<sup>121</sup> »*

Idée qui se trouvait déjà énoncée en termes différents dans son article de 1931, « Petite histoire de la photographie » :

---

<sup>120</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 177 ; 179 ; 182.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 181



*« Malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude composée de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image ; il cherche à trouver le lieu imperceptible où, dans la qualité singulière de cette minute depuis longtemps révolue, niche aujourd'hui encore l'avenir, d'une manière si éloquente que nous pouvons le découvrir rétrospectivement. »<sup>122</sup>*

« Actualisation » et « Rétrospection » donc. Selon Benjamin, la photographie a ainsi la capacité de lier le présent de l'observation au passé de l'acte de prise de vue dans un double mouvement allant à la fois du passé au présent (la transmission de l'état d'une chose révolue) et du présent au passé (le regard que porte le spectateur sur la chose révolue). Il s'agit là d'une proposition qui dépasse la simple définition des caractéristiques d'une technique, puisqu'elle inclut dans son étude la position du spectateur face au passé et celle du passé face au spectateur. En considérant, après Rainer Rochlitz<sup>123</sup> et Rolf Tiedemann<sup>124</sup>, que la plupart des textes de Benjamin rédigés pendant les dix dernières années de sa vie sont issus du projet des *Passages*, on ne s'étonnera pas de retrouver le même vocabulaire dans certains des commentaires de ce projet de texte inachevé, et ceci au cœur même de sa réflexion sur la méthodologie de l'historien. La position du spectateur d'une photographie dans le temps semble alors être à l'image de celle de Benjamin historien. La photographie fonctionne comme une forme de métaphore de la méthodologie de l'histoire dans le sens où, autant les caractéristiques qui lui sont inhérentes, que la manière dont le philosophe la traite, résonnent avec sa propre conception de l'histoire. Définissant son travail historique sur le XIX<sup>ème</sup> siècle, Benjamin écrit par exemple :

*« On peut considérer qu'un des objectifs méthodologiques de ce travail est de faire la démonstration d'un matérialisme historique qui a annihilé en lui l'idée de progrès. Le matérialisme historique a précisément ici toute raison de se distinguer des habitudes de la pensée bourgeoise. Son concept fondamental n'est pas le progrès, mais l'actualisation. »<sup>125</sup>*

Dans le vocabulaire de Benjamin, l'actualisation se trouve donc utilisée pour l'étude de la photographie comme pour celle de sa méthodologie historique. Plus loin, en circonscrivant non pas son objet d'étude historique, mais son objet méthodologique, il précise :

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 300.

<sup>123</sup> Rainer Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La Philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>124</sup> Rolf Tiedemann, « Introduction », in Walter Benjamin, *Le Livre des passages. Paris capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Cerf, 1986, p. 11.

<sup>125</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 477.

*« Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée.<sup>126</sup> »*

A la suite du glissement à l'œuvre dans la notion d'actualisation, Benjamin en opère ici un autre, sémantique, entre l'image photographique et l'« image dialectique ». Sous le même terme d'« image », le philosophe considère d'abord un objet, le résultat d'une technique, puis un mode de représentation de l'histoire. La théorie de l'histoire, la photographie, tout comme la pensée surréaliste et les notions d'« actualisation » et d'« image dialectique » forment chez Benjamin un ensemble dont les composantes ne peuvent être prises en compte séparément. C'est ce chemin qui mène de l'objet d'étude au propos même en passant par la méthodologie qui sera au cœur cette partie. Non pas dans un esprit de système clos, mais dans un souci de repérage méthodologique, nous chercherons à relever ce cheminement à travers la lecture de plusieurs textes de Benjamin : de la « Petite histoire de la photographie » à « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », des *Essais sur Brecht* au *Livre des passages*.

La photographie et sa dépréciation de l'« aura », le surréalisme et le suranné, le cinéma russe et son rapport aux « masses », la théorie du montage brechtien et sa distanciation critique, la pratique littéraire du « montage de citations » et sa fonction énonciatrice fragmentée, ou encore la volonté de Benjamin de réaliser une histoire à base d'« images dialectiques » et sa dissolution de la continuité historique devront permettre de déterminer un certain nombre de fondements méthodologiques des histoires de l'art illustrées de reproductions photographiques, en particulier celles de Malraux.

Si l'apposition de ces deux auteurs et, à travers eux, de leurs domaines de recherche, peut d'abord paraître incongrue, le choix de travailler selon cet angle est motivé par une volonté de chercher un possible lien entre la pensée de l'histoire des auteurs et leur technique d'écriture. Chez Benjamin et Malraux, ce lien paraît fonder les rapports entre forme et contenu, méthodologie de l'histoire et fonction de l'image reproduite. Si cette problématique est celle qui sous-tendra une grande part de l'ensemble de ce travail, il s'agit aussi, avant d'entrer dans l'étude des ouvrages de notre corpus, de revenir sur les quelques affinités théoriques entre Benjamin et Malraux. Ceci ce fera en partant de l'idée exprimée par Benjamin dans *Le Livre des Passages*, selon laquelle :

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 478-479.

*« Une méthode scientifique se caractérise par le fait qu'en trouvant de nouveaux objets elle développe de nouvelles méthodes. Exactement comme la forme en art se caractérise par le fait qu'en conduisant à de nouveaux contenus, elle développe de nouvelles formes. C'est seulement pour un regard externe que l'œuvre d'art a une forme et une seule, et que le traité a une méthode et une seule.<sup>127</sup> »*

On trouve marqué ici un même mouvement allant de l'objet d'étude à la méthodologie que Warburg a pu mettre en place avec la fonction de l'image, le rôle actif du spectateur et la position de l'historien dans et face à *Mnemosyne*. Si nous serons amenés à considérer que les méthodologies de Benjamin et de Malraux permettent de les qualifier eux aussi de « sujets d'un temps impliqué<sup>128</sup> », ce sont les conséquences de celle-ci sur leurs représentations de l'histoire de l'art qui devront être relevées.

Loin de vouloir en faire un schéma systématique et de s'approcher trop près d'une conception marxiste inhérente aux textes de Benjamin où seule la réflexion sur la production permettrait une redéfinition des significations artistiques et sociales, c'est plus justement l'information du contenu sur la forme, dans ses écarts autant que dans ses rapprochements, qui sera mise à jour. Nous passerons pourtant une large part de cette section à observer une telle implication politique dans l'étude de la photographie par Benjamin, puisque c'est là le cœur de ses textes. Mais une fois observée, c'est à travers la réinterprétation de ces textes par Malraux que nous étudierons certes, dans un premier temps, une reprise de cette orientation politique, mais de manière « dé-marxisée » pourrait-on dire, puis sortie du contexte de lecture des textes de Benjamin. Ce sera alors sur des questions plus générales, d'ordre technique, éducatif, analytique et médiatique, qu'on pourra observer la reprise et la réorientation des thèses sur la reproduction photographique de Benjamin par Malraux.

C'est en particulier sous l'angle de la rencontre de l'« Autrefois » et du « Maintenant » que nous traiterons cette reprise. Chez Malraux, visuellement, celle-ci est d'abord présente dans ses réseaux iconographiques qui déplacent certaines catégories historiques des œuvres d'art photographiées. Cependant, chez les deux auteurs, elle est aussi identifiable au sein de leur propre relation à leur objet d'étude qui inclue une prise en considération des rapports entre le « Maintenant » du travail et l'« Autrefois » des œuvres de l'histoire de l'art. Pour chacun, ces méthodologies de lectures de l'histoire de l'art conduisent à l'abandon d'une conception linéaire et positiviste de l'histoire. Les rapports du présent au passé ne se fondent plus sur des relations « mécanistes » de cause à effet, mais sur des connexions extra temporelles, des anachronies, des sauts, des rapprochements, des disjonctions, etc. Dans ce domaine, et de manière à délier Malraux d'une influence théorique unique, nous nous

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 490.

<sup>128</sup> Georges Didi-Huberman, « Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 68, été 1999, p. 5.

pencherons sur sa propre conception de l'histoire de l'art en relation avec celle de Henri Focillon, chez qui il est possible de trouver une même notion de « métamorphose » mais aussi une conception historique, anti-chronologique et anti-mécaniste.

## I. Walter Benjamin : double lecture de l'image photographique

Dans son livre *Iconologie. Image, texte, idéologie*<sup>129</sup>, au cours d'un développement sur la fonction de l'idéologie et du fétichisme dans la définition de l'image au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, W.J.T. Mitchell remarque que Benjamin, au sein de ses écrits sur la photographie, opère une double lecture de l'appareil photographique qui s'inscrit dans la perspective d'une dialectique marxiste critique et historique. Ce double mouvement se formaliserait selon une lecture préindustrielle de la photographie et serait marqué par une polarisation entre, d'une part, « *la quintessence de l'économie politique du capitalisme, destructrice, dévastatrice ; [qui] dissipe l'"aura" des choses en les reproduisant dans une forme statique, rationalisée, nivelée et automatique* » ; et, d'autre part, son identification comme « *une invention capable de révolutionner et la fonction de l'art et les sens humains* ». Selon Mitchell, l'appareil photographique est donc pour Benjamin, à la fois « *une incarnation matérielle de l'idéologie et [...] un symbole du "processus de vie historique" qui mettra fin à l'idéologie*<sup>130</sup> », suivant en cela l'orientation marxiste de la critique historique des idéologies<sup>131</sup>.

Après ce constat, Mitchell revient sur le fait que Benjamin « *dépasse et écarte le débat portant sur le statut artistique de la photographie, ce débat qui, selon [Benjamin], est composé de "vaines subtilités" qui ignorent "si cette invention même ne transformerait pas le caractère général de l'art". [...] Pour Benjamin, la photographie n'est ni art ni non-art (pure et simple technologie) : c'est une forme nouvelle de production qui transforme toute la nature de l'art.*<sup>132</sup> »

Mais, tout en pointant une « contradiction » essentielle du discours de Benjamin, ou du moins une impasse relative puisqu'il en parle dans un autre texte non publié de son vivant<sup>133</sup>, ce que Mitchell ne relève pas, et sans doute en raison de la nature synthétique de son étude des textes de l'auteur, c'est d'abord la conséquence de cette dichotomie entre art et non-art<sup>134</sup>. En effet, si dans ses textes sur la photographie, Benjamin se demande bien si la

---

<sup>129</sup> William J. Thomas Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

<sup>130</sup> *Ibid.*, « Benjamin et l'économie politique de la photographie », in *op. cit.*, p. 274-275.

<sup>131</sup> Friedrich Engels, Karl Marx, *L'Idéologie Allemande* (1845), Paris, Sociales, 1982.

<sup>132</sup> William J. Thomas Mitchell, *op. cit.*, p. 276-277.

<sup>133</sup> Walter Benjamin, « Peinture et photographie » (1936), trad. Marc B. de Launay, *Les Cahiers d'art du Musée National d'Art Moderne*, n° 1, 1979, p. 40-45.

<sup>134</sup> Il faut aussi noter que dans sa lecture évasive de Benjamin, Mitchell met de côté les questions de l'éveil et de révélation qui témoignent d'un second mouvement dialectique dans l'œuvre du philosophe, celui dialectisant une conception marxienne de l'art et une théologie de l'art informée par ses correspondances avec Karl Kraus. Cf. Rainer Rochlitz, « L'art au service du politique », in *Le Désenchantement de l'art*, *op. cit.*, p. 134- 210 ; et en particulier, « Judaïsme et critique sociale : Kraus et Kafka », p. 159-173.

photographie « *n'avait pas, du tout au tout, renversé le caractère fondamental de l'art*<sup>135</sup> », la fonction de la photographie n'est effectivement plus seulement une technique, ni même un art, mais un médium par lequel « *le mode de perception des sociétés humaines* » change<sup>136</sup>. Et, c'est à travers cette orientation que Benjamin définit plus clairement dans ses textes la fonction de la photographie qui rejoint celle, plus vaste, de la création, de l'écriture littéraire, du cinéma ou de l'écriture de l'histoire. « Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, écrit Benjamin, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. A son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique.<sup>137</sup> »

Si Benjamin attribue un caractère fondamental de renversement politique aux arts de la reproduction (photographie, radio et cinéma), il faut observer quel est ce renversement et ce vers quoi il tend, afin de ne pas rester dans le simple constat. C'est en nous attardant sur les exemples artistiques que donne Benjamin et sur leur relation avec une telle conception de la fonction du médium photographique, et non de la technique en tant que telle, que nous tenterons d'éclaircir ce rapport, et ceci en privilégiant la question de la possibilité du montage et de la « construction visuelle ».

---

<sup>135</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *art. cit.*, p. 182.

<sup>136</sup> *Idem.*

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 186.

## 1. Capitalisme, industrie et avant-garde : « Petite histoire de la photographie » (1931)

Au moment où Benjamin écrit son texte sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », en 1935-1936<sup>138</sup>, la photographie est presque centenaire et ses modes de production, de diffusion et d'utilisation ont marqué la discipline encore jeune de l'histoire de l'art. Sans s'attacher à un domaine particulier, c'est-à-dire qu'il ne s'intéressera pas spécifiquement à son utilisation dans une discipline, ni même à un genre ou à un style particulier, l'auteur revient sur différentes « étapes » de son histoire en 1931 dans « Petite histoire de la photographie »<sup>139</sup>. Pourtant, s'il ne circonscrit pas un genre précis, l'orientation à travers laquelle il observe cette histoire conditionne les choix de son corpus. Ainsi marque-t-il cette première limite chronologique en introduction de son texte :

*« Les auteurs les plus récents partent de ce fait remarquable, que la floraison [de la photographie] coïncide avec sa première décennie d'existence. Or ce sont justement les dix années qui précédèrent son industrialisation. »<sup>140</sup>*

On reconnaît là esquissé l'un des aspects de la lecture de la photographie par Benjamin qui sera développé dans le texte de 1936. Il précise un peu plus loin :

*« Il ne serait pas surprenant que les pratiques photographiques qui nous renvoient aujourd'hui pour la première fois à cette floraison préindustrielle soient en relation souterraine avec la crise de l'industrie capitaliste. »<sup>141</sup>*

Le texte de 1931 se présente donc comme un « regard rétrospectif »<sup>142</sup> sur l'histoire de la photographie dont l'enjeu est de revenir sur sa « naissance » afin de la rapprocher de son utilisation contemporaine de l'entre-deux-guerres et ceci selon une lecture critique de son histoire et de son industrialisation capitaliste. C'est dans cette optique que les photographes choisis par Benjamin se trouvent inclus dans un même « genre », celui marquant le pendant dialectique du capitalisme industriel.

---

<sup>138</sup> Plusieurs textes reviennent sur les circonstances d'écriture et de traduction de ce texte. Les plus précis sont les notices d'introduction à l'essai rédigées par Jean-Maurice Monnoyer, Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhauser pour l'édition des *Écrits français* de Walter Benjamin : « Notice », in Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 149-157 ; Rolf Tiedemann, « Première notes, première version et début du travail sur la version française » et Hermann Schweppenhauser, « Travail de traduction et modifications rédactionnelles sur la version française », in Walter Benjamin, *Écrits français, op. cit.*, p. 158-169. On y apprend que la première version du texte est née entre octobre et décembre 1935 et que les premières démarches de publication ont été faites à la fin du mois de janvier 1936. Le texte, après différentes modifications, est considéré comme achevé en février 1936 et publié dans la revue *Zeitschrift für Sozialforschung* (Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. V, n° 1, 1936.)

<sup>139</sup> Première publication en trois parties dans *Die Literarische Welt* (18 et 25 septembre, 2 octobre 1931).

<sup>140</sup> Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 296.

<sup>141</sup> *Idem.*

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 295.

Partant de Daguerre, Benjamin traite tour à tour des photographies de Blossfeldt qui « découvrent dans la prêle des formes de colonnes primitives, dans la fougère arborescente une crosse épiscopale<sup>143</sup> » (pl. 9), des portraits de Hill dont « la faible sensibilité des premières plaques exigeait une longue exposition en extérieur<sup>144</sup> » et produisait un halo « auratique » autour des figures, des clichés d'Atget qui « désinfecte[nt] l'atmosphère suffocante qu'avait répandue le portrait photographique conventionnel<sup>145</sup> » (pl. 10) et des séries de portraits de Sander qui partent de « l'observation directe<sup>146</sup> » des physiognomonies. Mais, pour chacun de ces photographes, pour chacune de leurs inventions techniques et formelles, il existe selon lui, une « période de décadence<sup>147</sup> » ultérieure lors de laquelle, par exemple, le conditionnement technique de l'« aura » blanche de Hill est réhabilité par « les photographes de la période postérieure à 1880 [qui] se crurent tenus d'en recréer l'illusion par tous les artifices de la retouche, en particulier par l'usage de la gomme bichromatée.<sup>148</sup> » ; ou encore lorsque, à la suite d'Atget, des « revues d'avant-garde comme Bifur ou Variété présentent des photos légendées "Westminster", "Lille", "Anvers" ou "Breslau" » pour ne finalement produire « qu'une mise en valeur littéraire de motifs découverts par Atget.<sup>149</sup> » De la même manière que les imitateurs du style de Hill, les photographies de Bifur et Variété reprennent les motifs d'Atget mais y réintroduisent une « aura » fictive que ce dernier a pourtant « pompé », lui qui « inaugure cette libération de l'objet par rapport à l'aura<sup>150</sup> » dont Benjamin donne quelques lignes plus loin cette première définition, point nodal de son discours sur la photographie :

« Qu'est-ce au juste que l'aura ? Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain si proche soit-il. Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche.<sup>151</sup> »

On comprend dès lors que l'« aura » est pour Benjamin quelque chose de multiple oscillant entre la trame blanche d'un cliché due au temps de pose, la manipulation, l'élément de réel qui accompagne l'objet photographié dans le cliché ou le temps d'observation de la projection d'une ombre, c'est-à-dire, de manière synthétique, un attachement actualisé au passé ou, du moins, la perception dédoublée de la durée révolue d'un objet. L'aura est

---

<sup>143</sup> Ibid., p. 301.

<sup>144</sup> Ibid., p. 303.

<sup>145</sup> Ibid., p. 310.

<sup>146</sup> Ibid., p. 313.

<sup>147</sup> Ibid., p. 308 et 310.

<sup>148</sup> Ibid., p. 308.

<sup>149</sup> Ibid., p. 310.

<sup>150</sup> Idem, p. 310.

<sup>151</sup> Ibid., p. 311.



caractérisée par l'« unicité » et la « durée », alors que la reproduction photographique d'un réel, quel qu'il soit, l'est par la « fugacité » et la « reproductibilité ». C'est entre ces deux pôles que se joue la pensée de Benjamin sur la photographie, dans les implications du passage de l'un à l'autre. Et, si ce qu'il admire chez Atget c'est la « *destruction* » de cette aura, c'est qu'elle « *prépare le mouvement salutaire qui rendra l'homme et son environnement étrangers l'un à l'autre* » et « *ouvre la voie au regard politiquement éduqué, qui renonce à tout intimité au profit de l'éclairement du détail.*<sup>152</sup> » La photographie d'Atget se détache du réel et en réoriente la finalité. Elle n'est pas une simple monstration esthétisée de cette réalité, mais son annexion en vue d'une critique que Benjamin souhaite politique.

À la suite de cette observation historique des techniques et des réalisations des « *précurseurs* » et des « *inventeurs* », ainsi que de cette première définition de la fonction de la photographie, dans le dernier tiers de l'article, ce sont les avant-gardes des années 1910-1920 qui se trouvent légitimées, en particulier le surréalisme et le cinéma russe. Selon l'auteur, leurs pratiques prennent en considération le fait que la photographie doit dépasser « *ses fonctions sociales* » industrielles et bourgeoises (celle du portrait était par exemple de « *passer à la postérité* »), de manière à pouvoir atteindre « *le fait social combien plus criant de "l'art en tant que photographie"* », et non plus de « *la photographie en tant qu'art* »<sup>153</sup>, récupération « *bourgeoise* » de la photographie comme médium de représentation sociale pastichant les codes artistiques de la peinture.

Citant Laszlo Moholy-Nagy et Tristan Tzara, Benjamin précise que « *lorsque la photographie sort des cadres tracés par un Sander, une Germaine Krull, un Blossfeldt, lorsqu'elle s'émancipe de l'intérêt physiognomonique, politique, scientifique, elle devient "créatrice".*<sup>154</sup> » Cette utilisation « *créatrice* » de la photographie n'est cependant pas présentée sans un mouvement dialectique inverse à celui passant d'Atget à *Bifur*. Les guillemets introduits par Benjamin prennent tout leur sens dans la dichotomie qu'il opère dans la définition même du terme « *créatrice* », dichotomie reprenant celles précédentes des « *décadences* » et dont les deux acceptations se manifestent en suivant une dialectique sociale. La première définition est celle d'un « *élément créateur [qui] devient un fétiche, dont les traits ne doivent leur vie qu'aux jeux de lumière et à la mode* »<sup>155</sup>, celle « *qui peut donner à n'importe quelle boîte de conserve sa place dans l'univers [...]* »<sup>156</sup> La seconde, « *sa contrepartie légitime* », est, quant à elle, « *la démystification ou la construction* »<sup>157</sup>.

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 317-318.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 318.

Dans le monde contemporain de Benjamin, la création photographique est donc d'abord pour lui « publicitaire » et son slogan est « Le monde est beau », tel qu'il l'écrit lors de la reprise du titre du livre d'images d'Albert Renger-Patzsch et dont il précise dans « L'auteur comme producteur », qu'il s'agit « *d'une certaine photographie à la mode, consistant à faire de la misère un objet de consommation.*<sup>158</sup> » Cependant, celle-ci a son pendant dialectique, « révolutionnaire » : la possibilité pour le photographe ou l'utilisateur du médium photographique, de « démystifier » ou de « construire » l'« objet » photographié, deux termes qu'il définit à l'aune de ses études sur Berthold Brecht qui l'occuperont jusqu'à sa mort :

*« La situation, dit Brecht, "se complique parce que, moins que jamais, le simple fait de "rendre la réalité" ne dit quelque chose sur cette réalité. [...] La réalité proprement dite a glissé dans le fonctionnel. La réification des rapports humains, par exemple l'usine, ne laisse plus rien filtrer de ces rapports. Il faut donc, en effet, "construire quelque chose", quelque chose de "fabriqué". Le mérite des surréalistes est d'avoir formé les pionniers d'une telle construction photographique. Le cinéma russe constitue une nouvelle étape dans la confrontation entre photographie créatrice et photographie constructive. Il n'est pas exagéré de dire que les grandes réalisations des metteurs en scène russes n'étaient possibles que dans un pays où la photographie ne visait pas à plaire et à suggérer, mais à délivrer une expérience et un enseignement.*<sup>159</sup> »

Trois points doivent être relevés dans cette citation. Le premier est cette notion de « construction » que Benjamin ne fait qu'évoquer, mais qui sera très largement développée dans les *Essais sur Brecht* et qu'on retrouvera dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». La photographie révolutionnaire n'est pas une reproduction esthétisée du réel, elle en est la reproduction « construite » et « fabriquée ». Le second est la référence à deux mouvements artistiques que Benjamin unit dans leurs fonctions sociales et politiques mais disjoint dans leurs finalités : le surréalisme qui « *prépare le mouvement salutaire qui rendra l'homme et son environnement étrangers l'un à l'autre*<sup>160</sup> », et le cinéma russe qui « *a de nouveau permis de faire paraître devant l'objectif des hommes à qui leur image photographique n'était d'aucun usage.*<sup>161</sup> » Le troisième est quant à lui la précision de la fonction de l'image reproductible (photographique ou filmique) qui, pour les surréalistes, se manifeste par la transmission d'une « expérience » et, pour les metteurs en scène russes, par celle d'un « enseignement ». Pour saisir les implications de chacun de ces points dans le questionnement du double statut de la reproduction photographique, nous avons choisi de

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, « L'auteur comme producteur » (1934), in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 136.

<sup>159</sup> *Ibid.*, « Petite histoire de la photographie », *art. cit.*, p. 318-319.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 313.

les présenter séparément. Leur unité se révélera au cours du développement. On se concentrera donc ici d'abord sur le surréalisme. L'observation des thèses sur le cinéma interviendra dans l'étude ultérieure du texte de 1936, à laquelle fera suite celle de cette notion de « construction » qu'on associera à celle de montage.

Deux ans avant la publication de « Petite histoire de la photographie », Benjamin consacre un article au surréalisme, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne »<sup>162</sup>. Faisant du surréalisme un des mouvements les plus importants du début du XX<sup>ème</sup> siècle, il n'a pas la même orientation que le texte de 1931. En effet, il ne s'agit pas d'un texte historique et critique sur le XIX<sup>ème</sup> siècle, mais d'une étude des implications de l'esthétique d'un mouvement contemporain dont il présente les implications dès les premières pages :

*« [...] il serait inexcusable [pour l'observateur allemand] de s'arrêter à l'apparence superficielle et de voir ici un mouvement "artistique" ou "poétique". S'il a pu s'agir de cela au début, Breton a aussi dès le début déclaré vouloir rompre avec une pratique qui livre au public les résidus littéraires d'une certaine forme d'existence sans donner cette forme même. Dit de manière plus brève et plus dialectique, cela signifie qu'on a vu ici un cercle d'hommes étroitement unis faire éclater du dedans le domaine de la littérature en poussant la "vie littéraire" jusqu'aux limites extrêmes du possible. »<sup>163</sup>*

Rainer Rochlitz, dans son livre *Le Désenchantement de l'art* et dans la « Présentation » des *Œuvres*, situe ce texte dans le deuxième des trois mouvements que comporterait l'œuvre de Benjamin nommé d'une part « L'art au service de la politique », et d'autre part « Le stratège dans le combat littéraire »<sup>164</sup>. Dans les *Œuvres*, il en fait ainsi le résumé :

*« Dans l'esprit du surréalisme, la perception baroque du monde comme ruine, voir comme paysage préhistorique figé, y est appliquée à la ville moderne et interprétée comme un signe de retard des rapports sociaux sur l'évolution technique. Le kitsch du XIX<sup>ème</sup> siècle, son architecture historiciste inadaptée aux nouveaux matériaux de construction comme le fer et le verre, ses modes et ses commerces, son style d'ameublement qui surcharge les appartements, fascinent Benjamin comme le Max Ernst des collages. »<sup>165</sup>*

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 111-134.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 114

<sup>164</sup> Cf. Rainer Rochlitz, « Le stratège dans la bataille de la littérature », in *Le Désenchantement de l'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 134-148 ; *Ibid.*, « Le stratège dans le combat littéraire », in Walter Benjamin, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 28-42.

<sup>165</sup> *Ibid.*, « Le stratège dans le combat littéraire », *art. cit.*, p. 31-32.

A cette orientation, dans son article « Walter Benjamin et le Surréalisme »<sup>166</sup>, Jean-Marc Lachaud rappelle que « *Benjamin insiste sur la capacité [du Surréalisme] de "politiser le regard historique sur le passé". [...] Aussi, Benjamin pose-t-il la question de l'existence d'un passage, qui au sein même de l'activisme surréaliste, mènerait de la négation et du refus à l'affirmation révolutionnaire. Autrement dit, la préoccupation benjaminienne est de comprendre comment le Surréalisme, en faisant face au passé, en collectionnant des fragments issus de ses ruines, se tourne, simultanément, vers l'avenir, ou, au moins, dégage des voies d'accès nous menant vers ce qui n'est pas encore construit.*<sup>167</sup> » En reprenant l'argumentation de Benjamin, ce glissement des enjeux artistiques du surréalisme à son engagement politique passerait selon lui par la prépondérance de l'expérience au sein des productions surréalistes, expérience qu'il définit par les termes d'« illumination profane » :

« *Des expériences magiques sur les mots, non des badinages artistiques, voilà ce que sont les jeux de transformation phonétique et graphique qui, depuis déjà quinze ans, traversent toute la littérature d'avant-garde, qu'elle ait nom futurisme, dadaïsme ou surréalisme.*<sup>168</sup> »

Si Benjamin s'est intéressé au dadaïsme, le surréalisme est pour lui tout aussi intéressant dans la mesure où leur représentation de l'expérience parvient à dépasser la seule question d'un travail sur le langage lors de sa jonction avec l'image pour la transmission de l'« illumination profane ». L'un et l'autre sont alors compris comme les mediums de sa communicabilité. C'est cette orientation qui lui permet de définir le mouvement en ces termes :

« *Tout ce qu'il touchait s'intégrait à lui. La vie ne semblait digne d'être vécue que là où le seuil entre veille et sommeil était en chacun creusé comme par le flux et le reflux d'un énorme flot d'images, là où le son et l'image, l'image et le son, avec une exactitude automatique, s'engrenaient si heureusement qu'il ne restait plus le moindre interstice pour y glisser le petit sou du "sens". La présence donner à l'image et au langage.*<sup>169</sup> »

Catherine Perret, dans son livre *Walter Benjamin. Sans destin*, précise à ce sujet le sens que revêt l'usage de la langue et de l'image chez les surréalistes par Benjamin :

« [...] *non pas le sens mais le procès de la signification dont les jeux entre "son et image, image et son" donnent matière à l'imaginaire. Et c'est dans la prégnance du*

---

<sup>166</sup> Jean-Marc Lachaud, « Walter Benjamin et le surréalisme », in Jean-Marc Lachaud (dir.), *Présence(s) de Walter Benjamin*, Bordeaux, Publications du Service culturel de l'Université de Bordeaux 3, 1994, p. 83-96.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>168</sup> Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *art. cit.*, p. 123.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 115.

*signifiant qu'ils cherchent à actualiser cette liberté supposée libératrice de la langue.*<sup>170</sup> »

Toutefois, si l'intérêt de Benjamin pour le surréalisme suit un mouvement allant de la « magie » des mots et du langage à la dialectique révolutionnaire et libératrice, le philosophe en marque aussi l'échec. Au moment où il écrit son texte en 1929, le mouvement surréaliste a selon lui terminé son exploration critique et politique. C'est en ce sens qu'il fait le plus grand cas de certaines œuvres des « premiers temps » surréalistes, telles que certaines sections du *Manifeste*<sup>171</sup> et de *Nadja*<sup>172</sup> (pl. 11). Ce roman est pour lui un des représentants, avec le *Paysan de Paris* d'Aragon<sup>173</sup>, de l'« illumination profane, dans une inspiration matérialiste, anthropologique<sup>174</sup> » et qui met le « doigt sur les énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le "surranné", dans les premières constructions de fer, les premiers bâtiments industriels, les toutes premières photos, les objets qui commencent à disparaître, les pianos de salon, les vêtements d'il y a cinq ans, les lieux de réunion mondaine quand ils commencent à passer de mode. Le rapport de ces choses à la révolution, voilà ce que ces auteurs ont mieux compris que personne.<sup>175</sup> » Une telle définition des pratiques surréalistes se trouve de nouveau expliquée par Catherine Perret qui, lors d'un parallèle entre leur critique de l'histoire linéaire et celle de la linéarité de l'écriture, écrit que « la pratique, l'expérience surréaliste ne font écho en lui que dans la mesure où elles contribuent à la désintégration de ce faux continuum imposé par la discursivité.<sup>176</sup> » De là vient l'intérêt de Benjamin pour *Nadja*, qui ne manque pas de « désintégrer le continuum de la discursivité », ou plutôt de « faire éclater du dedans le domaine de la littérature en poussant la "vie littéraire" jusqu'aux limites extrêmes du possible », et ce justement dans la jonction entre langue et image, texte et illustration.

Si Benjamin concentre d'abord son étude sur la littérature, il le fait en partant de ce livre à travers une réflexion sur les travaux visuels et photographiques du mouvement, réflexion dont le ton et l'orientation rappellent les propositions qu'il énoncera plus tard dans « Petite histoire de la photographie ». La plupart se retrouve au sein du même paragraphe que nous citons longuement :

*« Au centre de ce monde d'objets se trouve le plus rêvé d'entre eux, la ville de Paris elle-même. Mais seule la révolte en fait entièrement ressortir le visage surréaliste. (Des rues désertes où des coups de sifflet et des coups de feu dictent la décision.) Et*

---

<sup>170</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, Bruxelles, La lettre volée, 2007, p. 51.

<sup>171</sup> André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1999.

<sup>172</sup> *Ibid.*, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, 2002.

<sup>173</sup> Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Paris, Gallimard, 1995.

<sup>174</sup> Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *art. cit.*, p. 116-117.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

<sup>176</sup> Catherine Perret, *op. cit.*, p. 51.

*aucun visage n'est aussi surréaliste que le vrai visage d'une ville. Aucun tableau de Chirico ou de Max Ernst ne saurait rivaliser avec l'épure précise de sa forteresse intérieure, que l'on doit d'abord conquérir et occuper pour maîtriser le destin de la ville, et dans ce destin, dans celui des masses, son propre destin. Nadja est une représentante de ces masses et de la source de leur inspiration révolutionnaire : "La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire les seuls actes probants dans le sens où toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de ce qui est à moi." On trouve ici le catalogue de ces fortifications, depuis cette place Maubert où, plus que nulle part ailleurs, la crasse a conservé sa puissance symbolique, jusqu'à ce "Théâtre Moderne" que je ne me console pas de n'avoir pu connaître. Mais quelque chose dans la manière dont Breton décrit le bar du premier étage – "si sombre lui aussi, avec ses impénétrables tonnelles, "un salon d'un lac"" - me rappelle le local le plus incompris de l'ancien Café Princesse. C'était une arrière-salle du premier étage, avec ses couples sous la lumière bleue. Nous l'appelions "l'Anatomie"; c'était le dernier refuge pour l'amour. Dans des passages comme celui-ci, la photographie intervient chez Breton d'une manière extrêmement remarquable. Des rues, des portes, des places de la ville, elle fait des illustrations d'un roman de colportage ; elle dépouille ces architectures séculaires de leur banale évidence, pour les tourner dans leur intensité originelle vers les événements relatés, auxquelles renvoient, exactement comme dans les anciennes brochures pour femmes de chambre, des citations littérales suivies d'une indication de page. Et tous les lieux de Paris qui apparaissent ici sont des endroits où ce qui se passe entre ces êtres se meut à la manière d'une porte tournante.<sup>177</sup> »*

Le surréalisme réveille le passé révolutionnaire du XIX<sup>ème</sup> et, dans ce mouvement, l'intègre à un constat critique de la société contemporaine du moment de création, littéraire et picturale. La place de l'image photographique dans le roman de Breton a cette fonction. « [...] elle dépouille ces architectures séculaires de leur banale évidence, pour les tourner dans leur intensité originelle vers les événements relatés, auxquelles renvoient, exactement comme dans les anciennes brochures pour femmes de chambre, des citations littérales suivies d'une indication de page. » Les clichés de *Nadja* (ceux de Boiffard en particulier), comme ceux d'Atget, dépouillent l'aura de la représentation. Ils n'ont cependant pas de fonctionnalité nostalgique ou esthétique, mais une fonctionnalité de neutralité documentaire permettant la distanciation du spectateur par rapport au réel photographié. Ils sont des documents visuels où se déplace l'imagination issue du discours littéraire. C'est là l'acte par lequel se manifeste la « désintégration du continuum littéraire ».

---

<sup>177</sup> Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *art. cit.*, p. 121-122.

## 2. Dépréciation et construction : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936)

Si dans « Petite histoire de la photographie », Benjamin ne s'attache pas à observer la fonction de la photographie dans une discipline et un genre en particulier, dans son article « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », il traite du procédé de reproduction en lui-même. Par l'intermédiaire de l'appareil photomécanique, c'est la reproduction photosensible qui est centrale. Cependant, la place de la reproduction d'œuvre d'art peut elle aussi être considérée comme centrale puisqu'elle touche au nœud problématique du texte. C'est ce qu'appuie une courte note du *Livre des Passages* :

« *La reproduction photographique d'œuvres d'art considérée comme une phase dans la lutte entre la photographie et la peinture.*<sup>178</sup> »

A partir de cet interstice problématique où se situe la reproduction photographique d'œuvre d'art, il apparaît qu'elle contient en elle certaines des réponses apportées par Benjamin à la nécessité de passer de la photographie en tant qu'art à l'art en tant que photographie. C'est d'ailleurs dans le sens de cette centralité de la reproduction photographique au sein du questionnement plus large des fonctions de la technique photomécanique, que Benjamin ouvre son texte par cette phrase : « *Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que les hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire.*<sup>179</sup> », et que, suite à cette affirmation, l'auteur donne les exemples de différents procédés « historiques » de reproduction comme la gravure sur bois, l'estampe, l'eau-forte et la lithographie.

S'il s'agit là d'une restriction problématique liée à son étude du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>180</sup>, Benjamin affirme que la reproduction des tableaux, de dessins, de sculptures, d'architectures, et autres objets, dans un but de diffusion ou de réalisation de faux, de copies ou tout simplement de diffusion de modèles, a toujours été utilisée grâce à ces différents procédés. Il insère ainsi son étude dans un environnement historico-culturel que la photographie va transformer : « *la lithographie en était encore à ses débuts, quand elle se vit dépassée, quelques dizaines d'années après son invention, par celle de la photographie.*<sup>181</sup> » Si on se situera à la suite de Stephen Bann qui écrit comme nous l'avons déjà rapporté, que Benjamin établit ici une simplification des mouvements historiques de l'évolution des techniques de reproduction et

---

<sup>178</sup> Walter Benjamin, *Paris, Capital du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Cerf, 1986, p. 686.

<sup>179</sup> *Ibid.*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1991, p. 177.

<sup>180</sup> Benjamin fait ici par exemple l'impasse sur l'imitation en sculpture dans l'Antiquité pour la diffusion de modèle ou sur la copie des manuscrits médiévaux, mais il y reviendra plus loin dans l'essai.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 178.

de diffusion des œuvres d'art, ce qui nous semble plus particulièrement important dans cette première section de l'article, c'est que l'auteur précise ensuite que « [pour] *la première fois dans les procédés de reproduction de l'image, la main se trouvait libérée des obligations artistiques les plus importantes, qui désormais incombaient à l'œil seul.*<sup>182</sup> »

En ce sens, la reproduction ne comporterait plus de caractères « subjectifs », elle serait capable, par la photographie, de rendre les œuvres dans leur objectivité et de manière quasiment parfaite, à l'inverse des autres procédés manuels. Déjà, dès les années 1850-1860, les photographes étaient conscients de cette qualité et, malgré la relativisation de cette proposition énoncée par d'autres, il est possible d'observer une nouvelle fois l'*Essai sur l'art de la photographie* de Disdéri :

*« Parmi les graveurs mêmes qui ont cherché à reproduire l'œuvre d'un maître, beaucoup, trop bien doués pour exceller dans ce rôle de copiste, n'ont pu s'astreindre à une imitation servile et ils ont imprimé, malgré eux, sur leurs estampes, le cachet de leur personnalité [...].*

*[...] La photographie, elle, n'a point de transposition à faire : elle traduit tout, les traits heurtés, comme les dégradations douces ; elle copie les empâtements, les glacis, fait voir les entrelacements de hachures, ou de couches, exprime le grain de la couleur, les effets de luisant ou de mat, l'aspect particulier du marbre, du bronze : elle donne enfin l'exact fac-simile du modèle et fait connaître jusqu'à la nature du subjectile et aux matériaux employés.*<sup>183</sup> »

En se référant à l'étude réalisée précédemment, on perçoit de nouveau le paradoxe au cœur du discours de Disdéri qui oscille entre art photographique et reproduction objective des œuvres. Cependant, c'est dans ce paradoxe même que Benjamin trouve l'impulsion dialectique pour développer sa pensée comme on peut le lire dans « Peinture et Photographie », puisque la figure du photographe y apparaît plus précisément que dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » et sous l'angle d'un matérialisme issue de la lecture de Gisèle Freund. Sous la forme d'une lettre argumentée, l'auteur y reprend pour la revue moscovite de langue allemande *Das Wort*, deux ouvrages collectifs publiés par les Editions socialistes internationales et par L'Institut international de Coopération intellectuelle. Dans ce texte datant de la même année que « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », se lit, dans une restitution de débats, une série de questionnements sur l'opposition entre peinture et photographie basée sur les thèses de Gisèle Freund. Ainsi y écrit-il :

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 178-179.

<sup>183</sup> Eugène Disdéri, « Reproduction des chefs-d'œuvre de l'art, projet de publication », in *Essai sur la photographie* (1862), Atlantica Séguier, Anglet, 2003, p. 104-105.



« [La recherche de Gisèle Freund] s'est inspirée d'un matérialisme dialectique et confirme à nouveau la grande originalité des perspectives ouvertes par cette méthode. L'étude de Gisèle Freund, "La Photographie en France au 19<sup>ème</sup> siècle", explique l'apparition de la photographie en rapport avec la montée de la bourgeoisie et illustre ce rapport d'une façon particulièrement bien justifiée en prenant pour exemple l'histoire du portrait. [...] Sur le terrain de la théorie, cette controverse s'est essentiellement attachée à la question de savoir si la photographie était un art. L'auteur souligne la particularité du contexte que met en lumière la réponse à ce problème [...] la prétention de la photographie à être un art est contemporaine de son apparition sur le marché en tant que marchandise.<sup>184</sup> »

Et c'est à la suite de cet énoncé qu'intervient l'explication de son choix argumentatif lors d'une comparaison plus inclusive que dichotomique entre art et photographie qui se semble se révéler chez Disdéri :

« Cette problématique obéit à une ironie proprement dialectique : le procédé, qui était destiné à remettre en question la notion d'œuvre d'art, puisqu'en la reproduisant il en accélérât la transformation en marchandise, se définit d'abord comme une technique artistique. L'étape suivante de cette évolution commence avec Disdéri qui avait compris que la photographie était une marchandise comme tous les autres produits de la société (le tableau lui aussi est une marchandise). D'autre part, Disdéri a su deviner quels services la photographie était en mesure de rendre à l'économie marchande : il fut le premier à utiliser cette technique pour lancer sur le marché des produits qui avaient été plus ou moins soustraits aux échanges – et, en premier lieu, les œuvres d'art.<sup>185</sup> »

Si l'on a vu que cette dernière proposition devait être resituée historiquement, il est à noter que la dernière citation des *Essais sur l'art de la photographie* de Disdéri, par son ton exalté et promotionnel, suit bien ce mouvement de la marchandisation de la photographie. C'est la conséquence d'une telle dialectique que Benjamin va analyser dans son texte de 1936, à travers une comparaison non systématique mais fondamentale entre la fonction de l'image photographique des avant-gardes et du cinéma russe et celle de photographes tels que Disdéri. Dans son article, l'opposition de base entre pratique commerciale et concurrentiel et pratique artistique à visée critique et révolutionnaire est atténuée, de manière à insérer la problématisation de la reproduction en tant que telle dans les champs culturel et social. La reproduction photographique (d'œuvres d'art et de tous réels possibles) est alors de nouveau

---

<sup>184</sup> Walter Benjamin, « Peinture et photographie » (1936), trad. Marc B. de Launay, *Les Cahiers d'art du Musée National d'Art Moderne*, n° 1, 1979, p. 42-43.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 43.

comprise par Benjamin comme la technique permettant le renversement de la fonction sociale de l'art, et ce grâce à la dépréciation et à la destruction de l'« aura » de l'original. Lors d'une reprise de l'argumentation de « Petite histoire de la photographie », il en donne une nouvelle définition qui marque clairement ce à quoi s'oppose la photographie comprise en tant que paradigme :

« [...] *son hic et nunc, son existence unique, [...], [qui] s'exerçait [dans] son histoire. Nous entendons par là autant les altérations [que l'œuvre originale] pu subir dans sa structure physique, que les conditions toujours changeantes de propriétés par lesquelles elle a pu passer. [...] Le hic et nunc de l'original forme le contenu de la notion d'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée.*<sup>186</sup> ».

Toujours reliée à l'original, la reproduction ne peut pourtant pas en représenter le *hic et nunc* puisque, selon Benjamin, elle « affirme son indépendance » selon deux motifs. Le premier est la révélation de détails « *accessible[s] non à l'œil nu, mais seulement à l'objectif réglable et libre de choisir son champ et qui, à l'aide de certains procédés tel que l'agrandissement, capte des images qui échappent à l'optique naturelle.*<sup>187</sup> » Le second est la notion d'ubiquité du cliché et de la chose reproduite qui permet de retrouver « *une cathédrale dans sa maison* », de même qu'un grand nombre d'œuvres de toutes époques et de toutes régions, et ce en tout temps et en tout lieux. Propositions qui renouvellent celle énoncée dans « Petite histoire de la photographie », où Benjamin écrivait que son « *discours embrasse d'un large geste tout le domaine couvert par la nouvelle technique, de l'astronomie jusqu'à la philologie : la photographie permettra à la fois de dresser la carte du ciel et d'établir un corpus de hiéroglyphe égyptien.*<sup>188</sup> » Il s'agit là d'une définition des possibilités techniques de la photographie qui semble contredire la différenciation qu'il faisait en introduction et qui, d'une certaine manière, annule son objectivité. La photographie dépasse donc la gravure dans son rendu du réel, mais est cependant un objet interprétant, dans le sens où le détail et l'ubiquité en font une technique « dépréciant » l'authenticité d'une chose. Plus qu'elle transmettrait un réel par l'intermédiaire d'une neutralité technique, la photographie agit sur l'objet. L'authenticité, l'aura, le *hic et nunc*, la « *trame singulière de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain, si proche soit-il*<sup>189</sup> », l'ensemble de ces termes et propositions définit ce que la photographie détruit du réel. Mais cette destruction n'est pas totale puisque

---

<sup>186</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *art. cit.*, p. 179.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>188</sup> *Ibid.*, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 298.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 183.

Benjamin utilise volontiers le terme de dépréciation. La photographie déprécie l'original puisque, dans un même mouvement, elle en transforme les significations :

« La technique de reproduction – telle pourrait être la formule générale – détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite.<sup>190</sup> »

Cette définition implique une refonte des modes de réception, de diffusion et de perception du réel et des œuvres reproduites. Elle est liée aux « *mouvements de masse contemporain* » et à la « *liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel* »<sup>191</sup> dont le résultat sera cette « transformation des modes de perceptions des sociétés humaines »<sup>192</sup>. Se trouve alors précisée la problématique générale de Benjamin qui cherche à observer les causes et les conséquences sociales des « *transformations dans le médium de la perception contemporaine* [comprise] *comme la déchéance de l'aura* »<sup>193</sup> » Selon lui, les possibilités d'un tel renversement résident dans le fait que « la masse revendique que le monde lui soit rendu plus "accessible" avec autant de passion qu'elle prétend à déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple<sup>194</sup> », et ce, avec une « *portée illimitée, tant pour la pensée que pour la réceptivité* »<sup>195</sup> ». Mais, plus que les possibilités, il semble que ce soit le nouveau statut accordé à l'œuvre d'art par la reproduction photographique qui doit être observé, statut qui passe d'une valeur « rituelle » à celle d'« exposition »<sup>196</sup>. Et c'est avec l'exemple du cinéma que Benjamin va en tirer les conséquences.

Si certaines parties du texte de Benjamin portent sur la reproduction d'œuvres d'art, sa problématique générale est plus large et, dès ses premières énonciations, le cinéma est présent : « *Vers 1900, la reproduction mécanisée avait atteint un standard où non seulement elle commençait à faire des œuvres d'art du passé son objet et à transformer par là même leur action, mais encore atteignait à une situation autonome parmi les procédés artistiques. Pour l'étude de ce standard, rien n'est plus révélateur que la manière dont ses deux manifestations différentes – reproduction de l'œuvre d'art et art cinématographique – se répercutent sur l'art dans sa forme traditionnelle.* »<sup>197</sup> » Ainsi, même si l'essai semble pouvoir être étudié dans sa division entre photographie et cinéma, l'un ne peut l'être sans l'autre. Ils

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>191</sup> *Idem.*

<sup>192</sup> *Idem.*

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>195</sup> *Idem.*

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 178-179.

se rejoignent sous le paradigme de la question de la reproduction et de sa fonction sociale et politique. C'est en ce sens qu'il écrit ces phrases qu'au « son fond rituel [de l'œuvre d'art] doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique.<sup>198</sup> »

Mais quelle est cette fonction politique pour la reproduction d'œuvre d'art ? Une première réponse se trouverait dans la distanciation de l'homme d'avec la nature qui sert, dans le cas de la technique cinématographique, « à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance. *Ce rôle lui enseignera que son asservissement momentané à cet outillage ne fera place à l'affranchissement par ce même outillage que lorsque la structure économique de l'humanité se sera adaptée aux nouvelles forces productives mises en mouvement par la [...] technique.*<sup>199</sup> » Cependant, en suivant les finalités des « révolutions » censées en accélérer l'adaptation, si un tel mouvement est à l'époque sensible dans le cinéma, il existe un dernier refuge à la valeur rituelle, dans le portrait :

« Dans la photographie, la valeur d'exposition commence à refouler sur toute la ligne la valeur rituelle. *Mais celle-ci ne cède pas le terrain sans résister. Elle se retire dans son dernier retranchement : la face humaine. [...] Le culte du souvenir des êtres aimés, absents ou défunts, offre un sens rituel de l'œuvre d'art un dernier refuge. [...] Mais sitôt que la figure humaine tend à disparaître de la photographie, la valeur d'exposition s'y affirme comme supérieure à la valeur rituelle.*<sup>200</sup> »

A l'inverse, c'est de nouveau dans les photographies d'Atget qu'il repère un « *sens politique caché* » car, « *les premières, elles exigent une compréhension dans un sens déterminé. Elles ne se prêtent plus à un regard détaché. Elles inquiètent celui qui les contemple [...].*<sup>201</sup> »

On approche ici une définition de la fonction sociale de la reproduction photographique du réel. Toutefois, c'est plus précisément dans l'étude comparative entre reproduction d'œuvre d'art et cinéma, entre « photographie d'un tableau » et « photographie d'un événement fictif dans un studio » que Benjamin présente cette question. Ainsi écrit-il que les prises de vue photographique et cinématographique ne peuvent être définies en tant qu'œuvre d'art puisque, « *l'œuvre d'art proprement dite ne s'élabore qu'au fur et à mesure que s'effectue le découpage. Découpage dont chaque partie intégrante est la reproduction d'une scène qui n'est œuvre d'art ni par elle-même ni par la photographie.*<sup>202</sup> » :

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 195.

*« A part certaines circonstances fortuites telles que la location du studio, le choix et la mobilisation des partenaires, la confection des décors et autres accessoires, ce sont d'élémentaires nécessités de machinerie qui décomposent le jeu de l'acteur en une série de créations montables. [...] Rien ne montre avec tant de plasticité que l'art s'est échappé du domaine de la "belle apparence", qui longtemps passa pour le seul où il pût prospérer.<sup>203</sup> »*

En suivant cette orientation, Benjamin énonce ensuite plus précisément la portée politique du cinéma : « Dans la représentation de l'image de l'homme par l'appareil, l'aliénation de l'homme par lui-même trouve une utilisation hautement productive.<sup>204</sup> » Et ceci dans le sens où « *l'image réfléchie de l'homme est séparable de lui, transposable – et où ? Devant la masse.*<sup>205</sup> ». C'est là le point de renversement dialectique du texte de Benjamin. Car si la transposition de l'image de l'homme devant la masse produit par exemple la starification de l'acteur par le marché cinématographique capitaliste, le cinéma russe et celui de Chaplin, exemples donnés par Benjamin, permettent aussi un ensemble de transformation artistiques et sociales : une perfectibilité technique par le montage, un abandon des valeurs d'éternité et d'unité figée de l'œuvre d'art, une distanciation productive de la représentation de l'homme, une représentation de la réalité dépouillée de tout appareil grâce à l'angle de prise de vue et à la répétition, la sélection et le montage des prises de vue, ou encore une réception « distractive » et collective des « traumatismes moraux » du capitalisme.

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.199-200.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 201.

### 3. Photographie, théâtre et citation : l'art et le montage

Au début de son article « Allégorie et appropriation », s'appuyant sur une citation de Grosz, Benjamin Buchloh écrit que le principe allégorique du montage (« parler à mot couvert » ou, selon Grosz, « dire en images ») est régi par un principe de réification lui-même sous-tendu par ceux de confiscation, de superposition et de fragmentation<sup>206</sup>. Puis, en s'appuyant cette fois sur Raoul Hausman, le critique fait le constat que le montage à qui il applique alors les définitions aux techniques du collage et du photomontage, avait pour les artistes du début du XX<sup>ème</sup> siècles des potentialités dialectiques allant de la politique au commercial et dont le second aspect serait dû, « avec le surréalisme, à une intériorisation et à une esthétisation croissantes des techniques de collage et de montage (avec leur exploitation subséquente dans la publicité et la promotion commerciale).<sup>207</sup> » On retrouve là une description de l'évolution historique du mouvement artistique dont Benjamin a lui-même perçu le déclin en appliquant à son étude de 1929 un sous-titre présentant le surréalisme comme « Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne ». S'il ne va pas jusqu'à identifier le surréalisme comme la source artistique du montage commercial, dans son analyse, on a vu que Benjamin préfère, à partir du milieu des années 1920, les potentialités politiques du montage du cinéma russe à la décomposition du surréalisme politique.

Selon Buchloh, cette implication politique du montage serait quant à elle illustrée par les pratiques de Lissitzky, de Rodtchenko et de Heartfield. Bien que seul Heartfield tienne une place conséquente dans les textes de Benjamin, ce décentrage du noyau de références artistiques historiques n'empêche pourtant pas Buchloh de s'appuyer sur le philosophe allemand pour en préciser la définition. Annonçant qu'une théorie similaire du montage se déploie chez nombre d'auteurs à la même époque (il cite Eisenstein, Kulechov, Aragon et Brecht), Buchloh précise que c'est Benjamin « *qui mérite considération si l'on veut parvenir à une lecture adéquate de l'importance de certains aspects du montage contemporain, de ses modèles historiques et du sens à donner à leur transformation dans l'art d'aujourd'hui.*<sup>208</sup> » En remarquant qu'il place ici la figure de Benjamin comme centrale pour les artistes contemporains dont il traitera dans la suite de son article<sup>209</sup>, on retiendra seulement de son analyse les quelques remarques qu'il fait sur le montage benjaminien, puisque pour lui comme pour nous, les thèses du philosophe permettent de saisir les enjeux de pratiques de l'images ultérieures.

---

<sup>206</sup> Benjamin Buchloh, « Allégorie et appropriation », in *Essais historique II*, Villeurbanne, Art édition, p. 109.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>209</sup> Robert Rauchenberg, Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Louise Lawler, Michael Asher, Sherrie Levine, Martha Rosler et Dara Birnbaum.

Buchloh écrit par exemple que « *Benjamin avança une théorie de l'allégorie et du montage basée sur la notion marxienne du fétichisme de la marchandise*<sup>210</sup> » ou encore que « *l'esprit allégorique se place du côté de l'objet et proteste contre sa réduction à l'état de marchandise en le dépréciant une seconde fois [après la dépréciation de l'acte photographique lui-même] par une pratique allégorique.*<sup>211</sup> » Selon lui, il s'ensuit donc une définition du montage en tant que « *procédure à laquelle s'appliquent tous les principes allégoriques : appropriation et soustraction du sens, fragmentation et juxtaposition dialectique des fragments, séparation du signifiant et du signifié.*<sup>212</sup> »

Apparaît ici une définition du montage construite à travers celle de l'allégorie et dont Buchloh trouve la source dans les textes de Benjamin sur Baudelaire. Il en présente le processus de construction en ces termes : « *L'esprit allégorique opère une sélection à partir de l'abondance des matériaux que ses connaissances lui offrent en désordre. Il essaie d'accorder un morceau avec un autre, pour voir s'ils peuvent se combiner. Ce sens avec cette image, ou cette image avec ce sens. On ne peut jamais prévoir le résultat, puisqu'il n'y a pas de médiation organique entre les deux.*<sup>213</sup> » De la même manière, le texte de Buchloh relève, qu'avec une telle problématique, apparaît un processus de renversement des valeurs sociales. Il s'agit de celui présenté par Benjamin, comme il le précise ensuite en replaçant les thèses du philosophe au sein de l'environnement général d'« *une critique de la perception* », d'une « *transformation de la psychologie individuelle, ainsi que [de] celle des structures psycho-sociales, [qui] s'annonçait dans les techniques et stratégies nouvelles du montage, où une tactilité établissait une nouvelle physiologie de la perception.*<sup>214</sup> » Mais Buchloh s'intéresse ici plus au sort de la marchandise introduit dans le champ de l'art, à la dévaluation et à la réévaluation de son caractère fétiche, qu'à la place et à la fonction du réel et de l'objet extérieur dans la « construction » artistique comme c'est le cas de Benjamin. En effet, pour Benjamin, si une problématique fétichiste est effectivement présente, la question du montage est aussi liée à celle de l'intégration d'un élément de réel, ou du moins de fragments extérieurs, dans la fiction, l'art et l'analyse. C'est précisément ce qu'il étudie dans sa théorie du montage brechtien, et qu'il applique lui-même à son travail, lors de la prise en considération de son impact sur le spectateur ou le lecteur au cours de sa perception (la question de la « réceptivité »).

A titre d'exemple, on peut lire cette citation faite par Benjamin dans son *Livre des passages* :

---

<sup>210</sup> *Idem.*

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>212</sup> *Idem.*

<sup>213</sup> Phrases de Benjamin citées par Buchloh et issues de « Zentralpark », in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p. 660.

<sup>214</sup> Benjamin Buchloh, *art. cit.*, p. 112.

*« Les tout débuts du photomontage viennent de la tentative pour garder aux paysages leur caractère pittoresque. "M. Silvy a pour l'exécution de ses tableaux un système excellent... il ne plaque pas sur tous les paysages indifféremment le même ciel formé par un cliché uniforme ; toutes les fois que cela est possible, il prend la peine de relever successivement et à part la vue du paysage et celle du ciel qui le couronne. C'est là un des secrets de M. S. Silvy." Louis Figuier, La photographie au salon de 1859, Paris, 1860, p. 9.<sup>215</sup> »*

Par cette citation, Benjamin accorde une place au réel dans le montage photographique qui est semblable à celle développée dans ses textes sur Brecht, parmi lesquels « L'auteur comme producteur » fait figure d'essai programmatique, dogmatique même, dont les implications politiques et sociales sont de fait clairement énoncées.

Dans cette retranscription d'un texte initialement prononcé en 1934 à Paris au sein de l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris, Benjamin pose la question du rapport entre forme et contenu dans une perspective révolutionnaire. Pour ce faire, la problématique centrale de son texte est de savoir quel traitement dialectique peut dépasser le débat alors contemporain à ce sujet qu'il qualifie lui-même de « stérile<sup>216</sup> ». La première réponse serait d'abord de l'envisager dans son intégration aux « contextes sociaux », mais ces derniers n'ont pour lui de sens que considérés au sein de « rapports de production ». Sa question devient alors : « avant de demander : comment une œuvre littéraire se pose-t-elle face aux rapports de production de l'époque, je voudrai demander : comment se pose-t-elle en eux ?<sup>217</sup> » C'est à travers la notion de « technique » de production que cela va être traité. Il prend alors l'exemple de la presse russe et de Sergueï Tretiakov qui, pour la littérature, permettent de « soumettre à révision la séparation entre auteur et lecteur<sup>218</sup> », idée aussi développée dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » à travers l'observation des « boîtes aux lettres » qui renversent le statut d'auteur dans la presse : « [...] il n'y a guère de travailleur européen qui ne se trouve à même de publier quelque part ses observations personnelles sur le travail sous forme de reportage ou n'importe quoi de cet ordre. La différence entre auteur et public tend ainsi à perdre son caractère fondamental. Elle n'est plus fonctionnelle, elle peut varier d'un cas à l'autre. Le lecteur est à tout moment près à passer écrivain.<sup>219</sup> »

Mais, dans « L'auteur comme producteur », en prenant comme contre exemple les discours de l'activisme et de la Nouvelle Objectivité, Benjamin précise que si cela peut être effectif

---

<sup>215</sup> Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1986, p. 682.

<sup>216</sup> *Ibid.*, « L'auteur comme producteur » (1934), in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 124.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 202-203.



dans la presse soviétique, « l'intelligentsia allemande dite de gauche » n'a pas été « à même de penser jusqu'au bout en termes véritablement révolutionnaires son propre travail, la relation de celui-ci aux moyens de production et sa technique<sup>220</sup> ». Et ceci, parce que « la tendance politique, aussi révolutionnaire qu'elle puisse paraître, fonctionne de manière contre-révolutionnaire tant que l'écrivain éprouve sa solidarité avec le prolétariat uniquement dans l'ordre de la conviction, mais non point en tant que producteur.<sup>221</sup> » L'activisme est alors défini comme une « logocratie » se traduisant par une « domination des intellectuels<sup>222</sup> » se situant « à côté du prolétariat [comme] un mécène idéologique » et la Nouvel Objectivité, comme l'exemple même du principe que « l'appareil de production et de publication bourgeois peut assimiler d'étonnantes quantités de thèmes révolutionnaires, voire les propager, sans mettre en question sérieusement par là sa propre existence ni celle de la classe qui le possède.<sup>223</sup> ». S'il s'agit là de contre-exemples, ce sont l'art et le montage photographique dadaïstes mais aussi principalement le théâtre de Brecht qui soutiendront sa thèse.

Ce que retient Benjamin du dadaïsme, c'est la capacité de ses productions à mettre en question « l'authenticité de l'art » par l'incorporation aux tableaux de « billets, de bobines de fil, de mégots de cigarettes ». « On encadrait le tout. Et ainsi montrait-on au public : "Voyez, le cadre de vos tableaux fait exploser le temps : le plus minuscule fragment authentique de vie quotidienne en dit plus que la peinture."<sup>224</sup> » S'il ne fait ici que traiter de la photographie à travers le photomontage dadaïste, et en particulier ceux réalisés par Heartfield « dont la technique a érigé la couverture de livre en instrument politique », il précise tout de même un peu plus loin pour la photographie en général, et contre l'esthétique de la Nouvel Objectivité, que : « Ce que nous demandons au photographe, c'est qu'il soit capable de donner à sa prise de vue cette légende qui lui arrache l'usure de la mode et lui confère sa valeur d'usage révolutionnaire.<sup>225</sup> »

Si le photomontage n'apparaît ici que de manière lacunaire, c'est que la perspective à travers laquelle est compris le dadaïsme est celle qui sous-tend son analyse de l'œuvre théâtrale de Brecht. Car, selon Benjamin, le dramaturge a « le premier soulevé, à destination de l'intellectuel, une exigence à longue portée : de ne pas approvisionner l'appareil de production sans le transformer simultanément, selon les normes possibles.<sup>226</sup> » D'ailleurs, en observant la dernière proposition du rôle révolutionnaire du photographe, on ne peut

---

<sup>220</sup> *Idem.*

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 132-133.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 132.

manquer de la relier à Brecht et à son *Abc de la guerre*<sup>227</sup>, bien qu'il semble que Benjamin n'a pu le voir, peut-être a-t-il seulement pu en percevoir les prémisses dans le journal du metteur en scène<sup>228</sup> (p. 12). Georges Didi-Huberman a récemment défini ces assemblages d'épigrammes et de photographies tirées des journaux documentant la Seconde Guerre mondiale, comme l'exemple même du montage<sup>229</sup>. Pour lui, toute la « force productive » d'un tel livre réside dans l'articulation entre photographie et littérature, document et lyrisme, politique et poétique. Par son usage de la légende, ou du moins de l'appareil textuel accompagnant l'image journalistique, Brecht « arrache l'image de la mode », dont l'existence n'est que le renouvellement d'un présent donné, et lui « confère sa valeur d'usage révolutionnaire. » Ainsi en est-il par exemple de la planche 42 du livre qui présente la photographie issue du magazine *Life* d'une thaïlandaise dans un abris souterrain et portant la légende originale (pl. 13) : « Cette Thaïlandaise (du Siam) scrute, du fond d'un abri antiaérien de fortune, à Sichiengmai, un bombardier américain venu d'Indochine pour bombarder les taudis situés à la frontière. » Collée sur la partie supérieure d'une planche noire, elle est accompagnée de cette épigramme dans la partie inférieure :

« C'était l'époque du haut et du bas  
Où le ciel même fut conquis, aussi  
D'aucuns s'élevant, force peuple rampa  
Sous terre et néanmoins périt.<sup>230</sup> »

Pour Benjamin, si la perspective révolutionnaire de la photographie tient bien dans la réification en une même image d'éléments iconographiques prélevés, dévalués et réévalués par la triade énoncée par Buchloh (confiscation, superposition et fragmentation), elle est aussi plus généralement liée à une question de composition d'éléments hétérogènes « arrachés » au réel et remontés dans un environnement poétique en vue d'un écart distancié. C'est donc plus à la suite d'un usage de l'image par Breton dans *Nadja* ou *L'Amour fou* qu'à celui des photomontages de Heartfield qu'il faut considérer cette importance de la relation révolutionnaire de la légende à l'image. Le principe général du montage est ainsi défini comme la juxtaposition de registres hétérogènes dont la fixation des significations est mise en mouvement par leur confrontation. Et c'est précisément ces chocs de significations que Benjamin cherche à définir dans son étude sur le théâtre épique de Brecht :

---

<sup>227</sup> Bertolt Brecht, *L'Abc de la guerre* (1955), Klaus Schuffels (ed.), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985.

<sup>228</sup> *Ibid.*, *Journal de travail, 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976.

<sup>229</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.

<sup>230</sup> Bertolt Brecht, *L'Abc de la guerre*, op. cit., planche 42. Citée et reproduite dans Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 54.

*« Le théâtre épique, a [expliqué Brecht], n'a pas tant à développer des actions qu'à présenter des états de choses. Il obtient ces derniers, comme nous allons le voir de suite, en faisant interrompre l'action. Je vous rappelle ici les songs, qui trouvent leur fonction principale dans l'interruption de l'action.<sup>231</sup> »*

Il précisera quelques lignes plus loin en parlant du procédé du montage brechtien des songs, c'est-à-dire de l'insertion de chants dans le cours de l'action, que c'est « *l'élément qui interrompt l'enchaînement dans lequel il est monté* » et qui « *fait constamment obstacle à une illusion dans le public.* » C'est-à-dire que la « découverte » des songs brechtiens par le spectateur « *immobilise l'action en cours et oblige ainsi l'auditeur à prendre position vis-à-vis du processus, l'acteur à prendre position vis-à-vis de son rôle.*<sup>232</sup> »

Benjamin milite ici pour une mise en discours « distanciée », une « *pratique socratique*<sup>233</sup> » comme il l'écrira quelques années plus tard dans « *Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1)* » qui, appliquée à la « *prestation formelle des songs*<sup>234</sup> », implique le spectateur et considère le « théâtre épique » non comme un « *divertissement vespéral* » mais comme une « *manifestation sociale*<sup>235</sup> ». Cet arrêt épisodique, cette fragmentation du « discours théâtral », permet au théâtre de Brecht de « *garde[r] sans cesse la conscience vivante et productive du fait qu'il est théâtre*<sup>236</sup> ». Et c'est un peu plus loin qu'il précise la fonction de cette interruption : « *Si le programme de formation marxiste est déterminé dans son ensemble par la dialectique à l'œuvre entre le comportement de l'enseignant et celui de l'apprenant, l'analogie se fait jour dans le théâtre épique avec l'incessante confrontation entre l'événement scénique qui est montré et le comportement de scène qui le montre.*<sup>237</sup> »

S'il s'agit là d'une analyse programmatique particulière des rapports entre forme et contenu, d'une présentation du rôle que doit avoir l'intellectuel par sa production et de la nécessité d'agir au sein même de la production artistique, il est aussi possible de retrouver cette proposition sous une autre forme dans les écrits mêmes de Benjamin.

En effet, une fonction similaire est à l'œuvre dans son propre usage des citations au sein de ses articles, et, de manière plus ouverte encore, dans son projet non abouti des *Passages*. Celle-ci a longuement été étudiée par Catherine Perret au sein de son chapitre « *Zitat* » (*citation*). Selon elle, au sein des argumentations de Benjamin, les citations « [...] *sont des césures, des syncope, des effets de scansion au sein du texte. La valeur de rupture*

<sup>231</sup> *Ibid.*, « L'auteur comme producteur », *art. cit.*, p. 139.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>233</sup> Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1) » (1939), in *Essais sur Brecht*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 31.

*rythmique est signifiée dans le fait que les citations, comme la plupart d'ailleurs ne sont pas commentées par Benjamin, qu'elles ne s'intègrent donc pas dans le cadre d'un modèle dialogique où, entre texte et citation, s'échangerait la signification. [...] Au point même qu'en s'interposant ainsi entre le lecteur et l'énoncé même du texte, elles en entravent paradoxalement la compréhension.*<sup>238</sup> »

Plus précisément, Catherine Perret relève trois fonctions de la citation. La citation est à la fois une « répétition » (elle mime, cite et représente l'histoire), une « différenciation » (dans le sens où elle « dynamite le continuum de l'histoire<sup>239</sup> »), et une « invocation » (car dans les textes de Benjamin « rien ne vient [...] l'enclure<sup>240</sup> »). Selon l'auteure, par ces fonctions, l'usage de la citation par Benjamin serait la manifestation d'une crise du discours philosophique mettant en branle l'« ordre du discours » énoncé plus tard par Foucault qui, « fondé sur un sujet maître de son œuvre, "demande que l'auteur rende compte de l'unité du texte qu'on met sous son nom", pour donner la parole au langage lui-même, ce que dit la citation que son énoncé ne dit pas, pour retrouver la vérité du texte au-delà de l'autorité de son auteur.<sup>241</sup> » Mais, plus qu'une remise en cause ou un brouillage du texte, c'est une « polarisation du texte<sup>242</sup> » qui s'opère. En ce sens, reprenant les thèses d'Antoine Compagnon énoncées dans *La Seconde Main ou le travail de la citation*<sup>243</sup>, elle précise que la citation chez Benjamin « appelle à comparaître ce troisième terme que représente dans le concept de signe proposé par Pierce, l'interprétant, auteur ou lecteur, facteur et détenteur de la relation entre l'énonciation et l'énoncé. Dans le cas de Benjamin, la citation semble même renvoyer essentiellement à ce troisième terme.<sup>244</sup> » On retrouve ici la séparation entre le signifiant et le signifié que Buchloh relevait déjà chez Benjamin, mais dans une perspective plus phénoménologique, comme dans l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg, que liée à la critique allégorique du fétiche. Le texte de Benjamin est ici à considérer comme un palimpseste qui « met en scène la dramaturgie du texte<sup>245</sup> » et, du même coup, se rapproche de nouveau de Brecht.

Dans cette perspective de crise de discours, Perret applique aux textes de Benjamin la question exprimée par l'auteur lui-même dans *Expérience et pauvreté* où, partant du constat que « le cours de l'expérience a chuté<sup>246</sup> » après la Première Guerre mondiale et ceci parce

---

<sup>238</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, op. cit., p. 165.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>243</sup> Antoine Compagnon, *Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>244</sup> Catherine Perret, op. cit., p. 166.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>246</sup> Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 365. Cf. Anthonia Birnbaum, « Faire avec peu », in *caute.lautre*, revue en ligne, <http://www.caute.lautre.net/spip.php?article764>, consulté, le 01/10/2010.

que, incapable de transmettre leur expérience de la guerre, « *les gens revenaient muets du champ de bataille*<sup>247</sup> », les artistes étaient amenés à « *recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête de droite ni de gauche*.<sup>248</sup> » Selon lui, l'intérêt de cette « nouvelle langue » créée par les artistes des années 1920-1930 est « *l'attrait pour tout ce qui relève d'un projet délibéré de construction, par opposition notamment à la réalité organique*<sup>249</sup> ». L'art est alors « *au service [...] de la transformation de la réalité, plutôt que de sa description*<sup>250</sup> », comme c'était le cas selon lui avant la guerre lors de la transmission de l'expérience d'une génération à l'autre. Ainsi, après la mutité engendrée par la Première Guerre mondiale, il y a un travail de remontage à faire. « *C'est "dans la construction seule que la spéculation trouve son énergie". Ce qui signifie, écrit Catherine Perret : l'interruption n'est pas seulement coupure, mais connexion, mise en rapport des différents éléments, non seulement figure mais énergie et transmission d'énergie*.<sup>251</sup> »

Selon elle, « *Benjamin rêve d'un style qui serait aussi un méthode* »<sup>252</sup> et c'est en ce sens qu'elle s'attache dans son chapitre à repérer les fondements d'une méthodologie de l'histoire qui se manifesterait dans le montage de citations. En suivant ce parallèle, on se rapproche de la définition du « montage de citations » que Didi-Huberman a donnée en des termes différents mais similaires à ceux de Perret, lors de son analyse de la théorie brechtienne de la distanciation à l'œuvre dans *Abc de la guerre*. Définition qui fait ici le lien entre une telle pratique et une méthodologie historique :

*« Ainsi, distancier serait montrer en montrant que l'on montre et en dissociant par là – pour mieux démontrer la nature complexe et dialectique – ce que l'on montre. En ce sens, donc, distancier, c'est montrer, c'est-à-dire disjoindre les évidences pour mieux ajointer, visuellement et temporellement les différences. Dans la distanciation, c'est la simplicité et l'unité des choses qui deviennent lointaines, tandis que leur complexité et leur nature dissociée passent au premier plan. Cela même que Brecht nomme un art de l'historicisation : un art qui rompt la continuité des narrations, en extrait des différences et, composant ces différences entre elles, restitue la valeur essentiellement "critique" de toute historicité. Distancier c'est vouloir manipuler son matériau visuel ou narratif comme un montage de citations référées à l'histoire réelle – au premier chef l'histoire contemporaine dans laquelle s'inscrit le dramaturge lui-*

---

<sup>247</sup> Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *art. cit.*, p. 365.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 365-366.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>251</sup> Catherine Perret, *op. cit.*, p. 173.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 81.

*même –, ainsi qu'on le voit sur cette "table de montage" en acte que fut pour Brecht son Journal de travail.<sup>253</sup> »*

Les songs brechtiens et les citations benjaminienes sont donc des modes de représentation « en travail » de l'histoire contemporaine et passée. Comme nous allons le voir, ils sont la forme même de l'actualisation de l'« image dialectique » définie dans *Le Livre des Passages*, de la rencontre de l'Autrefois et du Maintenant révélant une « constellation » des significations historiques. C'est en ce sens que Perret écrit que « [la citation] *dénoue la chaîne des représentations pour nouer la trame signifiante de la culture. Cette double fonction, la citation l'assume en tant qu'elle est interruption, coupe ; en tant que, par sa violence disruptive, elle parvient à dévoiler d'autres relations, d'autres modes de relation, à connecter autrement ce qu'elle a d'abord séparé, détaché : c'est le modèle de la dialectique de l'allégorie que, par la citation, Benjamin parvient à faire entendre le "langage du XIX<sup>ème</sup> siècle "*.<sup>254</sup> » Ce qui apparaît donc ici, c'est que les questions de la construction et de la production sont liées à celle d'une visualité du texte qui affirme la médiation des citations et qui fonde la théorie de l'histoire de Benjamin : « *ce n'est pas en témoins de la vérité qu'elles sont citées à comparaître, mais en vertu de leur appartenance à une même culture et en tant qu'ils révèlent inconsciemment ses fondements mythiques.*<sup>255</sup> »

---

<sup>253</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 68.

<sup>254</sup> Catherine Perret, *op. cit.*, p. 188.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 161.

## II. Histoire de l'art : entre linéarité et construction

Dans *Le Livre des Passages* de Walter Benjamin, on peut lire ces deux paragraphes au sein de la section intitulée « Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès » :

*« Le moment critique, ou destructeur, dans l'historiographie matérialiste se manifeste par la désintégration de la continuité historique, désintégration qui permet seule à l'objet historique de se constituer. [...] L'historiographie matérialiste ne choisit pas ses objets d'une main légère. Elle ne sélectionne pas un objet, elle l'arrache en dynamitant le cours de l'histoire.<sup>256</sup> »*

et, un peu plus loin :

*« L'histoire [que l'historien] soumet au lecteur constitue pour ainsi dire, les citations qui sont insérées dans ce texte et ce sont uniquement les citations qui sont écrites d'une manière lisible par tous. Ecrire l'histoire signifie donc citer l'histoire. Mais le concept de citation implique que l'objet historique, quel qu'il puisse être soit arraché au contexte qui est le sien.<sup>257</sup> »*

Se trouvent ici liées méthodologie historique, technique d'écriture et, par rétrospection, redéfinition généralisée de ses écrits antérieurs, dont ceux sur la photographie. Comme on l'a vu, la question de la photographie, tout comme celle du montage chez Benjamin, est liée à celle de la technique d'écriture et ce, dans une logique où la tâche de l'artiste et de l'intellectuel est de s'engager dans le processus de production. Si c'est ce que propose Benjamin pour d'autres, il se l'impose lui-même en opérant une réflexion sur sa propre méthodologie historique. Technique d'écriture et méthodologie se rejoignent de telle sorte que l'unité du travail de Benjamin peut s'observer dans la manière qu'il a d'appliquer à ces objets d'étude ses considérations méthodologiques et, inversement, à sa méthodologie des implications propres à la photographie, au surréalisme ou à Baudelaire.

En gardant comme horizon la pensée de Walter Benjamin, c'est aussi le rapport de la pensée de Malraux avec ces mêmes questions qui sera ici étudié, et ceci de manière à observer ses relectures de Benjamin et, de ce fait, approcher une première fois son œuvre après les développements historiques et théoriques précédemment réalisés. Si, à travers la présentation des thèses de Benjamin sur la photographie, on a pu percevoir l'importance de

---

<sup>256</sup> Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1986, p. 493.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 494.

revenir en préambule sur l'histoire de la technique de la reproduction photographique, l'étude antérieure sur Walter Benjamin a été nécessaire afin de resituer les bases sur lesquelles se fonde Malraux pour sa propre théorie de la reproduction d'œuvre d'art et de l'histoire de l'art. Afin d'en comprendre précisément les implications, il faudra revenir sur la place de Benjamin dans l'œuvre de l'auteur français, observer comme il le cite, puis comment il le reprend (souvent sans le citer) et, dans les deux cas, de quelle manière il en comprend le sens.

Plus généralement, si c'est essentiellement à sa reprise des définitions techniques de Benjamin sur la reproduction d'œuvre d'art que se sont d'abord consacrées la critique et l'étude de l'œuvre de Malraux, il nous paraît essentiel de revenir sur ces questions tout en les reliant à sa théorie de l'histoire. Car, chez l'un, comme chez l'autre, il semble qu'il s'agisse d'un seul et même problème dans le sens où la réflexion sur l'image photographique et la reproduction de l'œuvre induit un positionnement particulier par rapport à l'œuvre d'art (pour l'auteur comme pour le spectateur), mais aussi par rapport à l'histoire.

Cette orientation problématique se justifie par une série de rapprochements conceptuels. Premièrement, chacun des auteurs se positionne à sa manière comme « récepteur d'un temps impliqué », une position « devant le temps », pour continuer la reprise des termes de Georges Didi-Huberman<sup>258</sup>. Chez Malraux ceci se manifeste par la question de la « résurrection » des œuvres du passé par la photographie, le musée et le discours historique, et chez Benjamin par celle de l'« actualisation ». Deuxièmement, Malraux, dans sa conception de l'histoire et de l'histoire de l'art, produit une histoire qui certes prend en charge les questions de durée, de développement et de chronologie, mais privilégie une conception discontinue et fragmentée de celle-ci, dépassant les conceptions mécaniste et évolutionniste. Selon cette orientation historique, on retrouve une construction de l'histoire proche de celle de Benjamin, mais qui est aussi révélatrice de l'impact de sa lecture de la *Vie des formes* de Henri Focillon<sup>259</sup>. Troisièmement, l'usage et l'agencement de la reproduction d'œuvres d'art par Malraux dans ses ouvrages sur l'art est à relier, certes à sa conception de l'histoire, mais aussi à la fonction qu'il lui accorde oscillant entre les pôles surréalistes et russes, entre expérience et enseignement.

---

<sup>258</sup> Georges Didi-Huberman, « Sismographies du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 68, été 1999, p. 5.

<sup>259</sup> Henri Focillon, *Vie des formes* (1934), Paris, Presses Universitaires de France, 2007.



## 1. André Malraux lecteur de Walter Benjamin : questions de reproduction

Nombre d'études ont été réalisées sur les liens qu'entretenait Malraux avec les auteurs de sa génération ou sur la place qu'il occupait dans l'environnement intellectuel de l'entre-deux guerres et de l'après-guerre. Des textes comme celui de Julia Kristeva, « La littérature souveraine » dans le catalogue de l'exposition *Paris-Paris*<sup>260</sup>, à ceux plus spécifiquement consacrés à l'auteur comme les différentes biographies qui lui ont été consacrées, en passant par ceux insérant son œuvre et ses problématiques dans un contexte plus spécifique comme *Les Dépossédés. Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre* de Denis Hollier<sup>261</sup>, Malraux est une figure centrale de la littérature, de la politique et du discours sur l'art des années 1930 et de l'après Seconde Guerre mondiale. Sa position d'écrivain engagé, d'homme politique et d'essayiste sur l'art fait que la bibliographie sur son œuvre est constituée d'un nombre considérable d'ouvrages généralistes tout autant que d'études universitaires ou critiques qui, dans le domaine français, forment pour certaines une école des études malruciennes. Outre ces dernières sur lesquelles nous nous appuierons, parfois, les essais de recherche de points de contacts entre Malraux et les auteurs de sa génération « *aboutisse[nt] finalement, selon Philippe Muray, à tracer des lignes inconsistantes, ou pour le moins artificielles, à peu près imaginaires...* »<sup>262</sup>

Si cette proposition pourrait tout à fait être appliquée à certaines tentatives de rapprochements entre des écrivains et penseurs de l'époque, au moins pour les questions reliant les théories esthétiques de Malraux à celles d'autres auteurs, il existe des liens certes lâches pour certaines, mais tangibles pour d'autres. En plaçant l'œuvre de Malraux au milieu de ce contexte et en suivant Philippe Muray, il est ainsi possible par exemple de relier ses idées, ou du moins ses intérêts et prises de position esthétiques et métaphysiques, à celles de Georges Bataille, de Paul Claudel et de Jean-Paul Sartre. Selon lui, en plus du fait que les deux premiers ont un intérêt commun avec Malraux pour l'œuvre de Manet, ce qui les rassemble plus généralement, c'est que « *quoique appartenant à des sphères étrangères, [ils vivent] dans ce temps de l'histoire qu'on appelle l'époque de la mort de Dieu.* »<sup>263</sup> Une telle proposition pourrait rejoindre celles « inconsistantes » qu'il critique, mais, au final, elle parvient à circonscrire une part du positionnement esthétique de Malraux. A partir de ce constat, Muray se demande si ce ne serait pas « *la raison pour laquelle, dans les temps*

---

<sup>260</sup> Julia Kristeva, « La littérature souveraine », in Pontus Hulten (dir.), *Paris-Paris. 1937-1957. Créations en France*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 12-18.

<sup>261</sup> Denis Hollier, *Les Dépossédés. Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris, Minuit, 1993.

<sup>262</sup> Philippe Muray, « A propos de Bataille, Claudel, Sartre, Malraux... », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 16, p. 83.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 85.

modernes, de plus en plus d'écrivains se sont mis à se pencher sur l'art, si ce phénomène somme toute assez récent consistant à doubler d'une parole ces choses par définition muettes que sont les toiles ou les statues, à les interroger, à les faire parler.<sup>264</sup> » Repérant les thématiques et le vocabulaire qui selon lui appartiendrait à l'histoire chrétienne (« surnaturel », « sacré », « irréel », « intemporel », « dialogue avec la mort », « destin », « résurrection », etc.), il écrit que c'est parce que Malraux n'a pas comme Claudel la conviction que « l'explication [du monde] se trouve dans l'hébreu de la Bible comme dans les évangiles et la théologie », que l'auteur de la *Condition humaine* se lance dans une « grande synthèse historique ou métaphysique.<sup>265</sup> » Il conclut alors son texte en résumant différentes conceptions de l'art au sein de cette interrogation de l'absence de Dieu et de la fonction de l'art dans cet espace vide : « Malraux voit l'art comme une recherche perpétuelle d'harmonie à travers l'art, de bonheur cosmique sacré. Claudel pense aussi qu'il y a une harmonie perceptible à travers l'art, mais il sait d'où elle vient. Pas Malraux. Bataille, Artaud, sentent, eux, une fondamentale dysharmonie, une dissonance de fond, et ils savent comment cette dissonance s'appelle. Cette dissonance s'appelle la sexualité...<sup>266</sup> »

Si l'on a bien une interprétation globale de courants de pensées divergents regroupés autour de la question de l'absence de Dieu dans la société moderne du début du XX<sup>ème</sup> siècle, on ne peut s'empêcher d'y voir une réduction. Malraux dira d'ailleurs à Roger Stéphane que l'« *histoire est née chez nous comme grande histoire [...] à partir du moment où elle s'est mise à remplacer la religion.*<sup>267</sup> » L'absence de Dieu comblée par la réflexion sur l'art, se double donc par celle sur l'histoire. Bien sûr, la question du « sacré » est présente dans chacun des textes des auteurs cités par Muray, mais pour ce qui est de la pensée de Malraux sur l'art, pour ne pas parler de Bataille ou d'Artaud, il manque à cette analyse une prise en compte globale de leurs fondements et des champs connexes de leurs pensées. Ainsi, la pensée sur l'art de Malraux, tout autant quelle se situe bien dans une volonté de synthèse « synchrétique », pour reprendre le terme théologique de Muray, s'accompagne d'une construction dans le temps (donc non donnée immédiatement en termes d'« intemporel » ou d'« irréel ») et d'une interrogation concrète de ce qu'apporte l'histoire et la technique à la perception de l'art. Sur ce point, les analyses apportées par Denis Hollier ou encore celles présentant les relations entre Malraux et Benjamin en s'appuyant, certes, sur une crise fondamentale du discours mais non uniquement reliée à un sacré à réinvestir, sont plus convaincantes. C'est-à-dire que si cette question est bien présente, qu'il s'agisse de Bataille, Malraux, Caillois, Leiris, ou d'autres (on verra que Valéry et Camus ont aussi leur

---

<sup>264</sup> *Idem.*

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>267</sup> Roger Stéphane, *Malraux, Entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 121.

importance), elle ne se fait pas dans la seule spéculation théologique. Et, en ce qui concerne Malraux, de la même manière que Benjamin réinvestit une question théologique avec l'aura en l'associant à une critique matérialiste de la technique, le discours de synthèse sur l'art de Malraux se construit à travers une problématisation liée à la place et à la fonction de la reproduction mécanisée dans le monde contemporain, ainsi qu'à une pensée de l'histoire dialectisant le continu et le discontinu. Chez Malraux, la question de l'art se joue aussi sur des questions politique et « didactique », ou tout le moins de reconfiguration du savoir sur l'art et de son mode de communication. C'est à cet endroit que se trouve une part de son rapport à Benjamin.

Malraux a cité ouvertement Benjamin à deux reprises. La première se trouve dans son texte « Sur l'héritage culturel », retranscription de son allocution de 1936 au Congrès londonien de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture. Il y écrit alors que « [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.<sup>268</sup> » Une telle proposition est alors soutenue par un accord avec les thèses développées par Benjamin dans l'article de la même année dont Malraux cite explicitement l'influence quelques lignes plus loin (Benjamin lui en avait offert un tirage à part) : « L'héritage culturel des arts plastiques, écrit-il, est impérieusement lié à sa faculté de reproduction. Soulignerai-je, comme l'a fait W. Benjamin, la transformation de nature de l'émotion artistique lorsqu'elle va de la contemplation de l'objet unique à l'abandon distrait ou violent devant un spectacle indéfiniment renouvelable ?<sup>269</sup> » A travers cette référence, c'est bien une reprise de la pensée de Benjamin sur la reproduction d'œuvre d'art et plus généralement sur la photographie, qui est exprimée : celle de la dépréciation du *hic et nunc* de l'œuvre originale par la reproduction mécanisée, dépréciation qui s'accompagne d'un passage d'une valeur « rituelle » de l'œuvre à une valeur d'« exposition »<sup>270</sup> et d'un renversement de la fonction sociale de l'art<sup>271</sup>. C'est-à-dire que si la photographie est d'abord « destructrice » (elle détruit l'unicité de l'original), elle est aussi potentiellement « productive »<sup>272</sup> (lors de la reproduction, elle produit du sens) et permet de « *modifi[er] la façon de réagir de la masse vis-à-vis de l'art.*<sup>273</sup> »

---

<sup>268</sup> André Malraux, « Sur l'héritage culturel » (1936), in *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1193-1194.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 1194.

<sup>270</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1991, p. 186.

<sup>271</sup> *Idem.*

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 206.

Une seconde citation apparaît dans le texte « Esquisse d'une psychologie du cinéma » de 1940 publié dans la revue *Verve*. Il ne s'agit pas là à proprement parler d'une citation, mais d'une mention sur le même registre d'entente que celle du texte de 1936. Malraux insère ainsi dans son texte la note « *Voir à ce sujet le remarquable travail de M. Walter Benjamin* », au sein d'un développement sur la question de la reproduction lors d'un parallèle entre radio et cinéma. La note intervient à la fin de ce passage :

*« Au XX<sup>ème</sup> siècle, pour la première fois, se sont créés des arts inséparables d'un moyen mécanique d'expression ; non seulement susceptibles de reproduction, mais expressément destinés à la reproduction. Déjà les plus beaux dessins peuvent être reproduits avec une perfection de faussaires ; sans doute en sera-t-il de même des tableaux bien avant la fin du siècle. Mais ni dessins ni tableaux n'ont été fait pour être reproduit. Ils sont en eux-mêmes leur propre fin.<sup>274</sup> »*

On reconnaît là encore les thèses de Benjamin sur l'opposition des fonctions des arts « traditionnels » régis par le principe de *hic et nunc* à ceux produits en série. Mais aussi, dans les phrases qui suivent, une définition du cinéma rappelle celle donnée par Benjamin :

*« L'infime instant qui permet de tourner un plan de cinéma, avec ses acteurs vivants, est fait pour la photographie qui en sera prise, et pour cela seulement, de même qu'une pièce radiophonique n'est faite que pour être enregistrée sur un disque, puis transmise au micro.<sup>275</sup> »*

La question de la place de Benjamin dans les écrits de Malraux s'inscrit ainsi dans la perspective d'une étude de la fonction de la reproduction dans le monde contemporain et de celle de ces incidences techniques et perceptives sur les arts. C'est en ce sens qu'on en retrouve l'influence dans ses écrits sur l'art, de *Psychologie de l'art* à ces livres des années 1970 comme *L'Intemporel*. Ce sont les traces de cette lecture de Benjamin que Edson Rosa Da Silva s'attache à relever dans une comparaison étroite entre les deux auteurs au sein de son article « La Rupture de l'aura et la métamorphose de l'art. Malraux lecteur de Benjamin ? »<sup>276</sup>.

Précisons tout d'abord que l'interrogation du titre sert, non pas à prouver que Malraux est ou n'est pas un lecteur de Benjamin, mais à marquer les points d'écart entre les deux auteurs. Rosa Da Silva débute son texte par un résumé des thèses de Benjamin. Mais avant cela, il reprend la partition historique usuelle de l'ensemble de ses écrits, partition qui s'opère en trois points et dont on rappellera ici les composantes. La première (1925-1935) correspond à

---

<sup>274</sup> André Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma » (1946), in *Ecrits sur l'art T. I, op. cit.*, p. 10.

<sup>275</sup> *Idem.*

<sup>276</sup> Edson Rosa Da Silva, « La Rupture de l'aura et la métamorphose de l'art. Malraux lecteur de Benjamin ? », *La Revue des lettres modernes*, série André Malraux, n° 10 : « Réflexions sur les arts plastique », 1999, p. 55-78.

une vision théologique, mystique et métaphysique du langage, la seconde (1936-1940) à un engagement politique matérialiste et révolutionnaire évaluant la fonction sociale de l'art, et la troisième (1940, année de la mort de Benjamin), à « *une critique de l'histoire et une analyse des implications politiques de la tâche de l'historien*.<sup>277</sup> » Si, comme il l'écrit, c'est bien dans la seconde période de son œuvre que la comparaison avec Malraux peut s'opérer, de par certains des points développés dans son article, il apparaît que la troisième période doit aussi être prise en compte. Moncef Khémiri le fera succinctement, dans l'article qui le précède au sein de la même livraison de *La Revue des Lettres modernes*<sup>278</sup>. C'est précisément cette liaison des seconde et troisième périodes que nous chercherons à présenter dans cette section, à la fois chez Benjamin et chez Malraux. Ceci étant d'autant plus justifié que Rosa Da Silva lui-même, continuant son résumé de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », en vient à écrire que « *dans le monde moderne, les circonstances historiques et les techniques de reproduction provoquent la transformation des œuvres, et cela à plusieurs niveaux différents : a) au niveau de leur fonction ; b) au niveau de leur mode d'existence ; c) au niveau de leur réception et, finalement, d) au niveau de leur insertion dans l'histoire [...]*.<sup>279</sup> » Cette énumération ne fait que préciser l'importance de la liaison intime de la fonction de la reproduction avec une théorisation de l'histoire (de l'art), et ceci sans que la question ne soit ici clairement posée en termes méthodologiques. Cependant, Rosa Da Silva repère un ensemble de liens qui unit les pensées de Malraux et de Benjamin. Le premier est le passage de la fonction rituelle de l'œuvre à celle d'exposition s'illustrant dans une « tension entre le présent et le passé » que Benjamin nomme « actualisation » et Malraux « métamorphose ». Reprenant la citation de Malraux ouvrant le « Musée imaginaire » des *Voix du silence* (« *Un crucifix roman n'était pas une sculpture, la Madone de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même l'Athéna de Phidias n'était pas d'abord une statue*.<sup>280</sup> »), il rappelle que, chez Malraux, c'est d'abord le musée qui interroge le statut et la fonction de l'art et qui sert de base à son raisonnement. Le titre même de *Musée imaginaire* ne faisant que confirmer l'idée, la reproduction photographique n'intervenant qu'à partir de là. C'est initialement au sein du musée que l'objet de culte se métamorphose en statue, et ceci selon différents modes. D'abord par son déplacement physique d'un lieu à un autre, qui induit une modification conjointe du mode de perception : « *Non plus cachées dans un cercle fermé, auquel uniquement les élus auraient accès, mais des œuvres exposées au regard collectif*.<sup>281</sup> » Le déplacement « spatial » décrit par Rosa Da

---

<sup>277</sup> P. 57

<sup>278</sup> Moncef Khémiri, « La reproduction de l'œuvre d'art dans la conception esthétique de Malraux », *La revue des lettres modernes*, op. cit., p. 31-54.

<sup>279</sup> Edson Rosa Da Silva, art. cit., p. 59.

<sup>280</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 11.

<sup>281</sup> Edson Rosa Da Silva, art. cit., p. 60.

Silva permet de « [priver l'œuvre d'art] de sa fonction sociale, l'œuvre s'ouvre au monde des œuvres, aux diverses possibilités de représentation artistique.<sup>282</sup> », une insertion dans un monde de « confrontations des métamorphoses » comme l'écrit Malraux. Mais la question de la dépréciation de l'aura qui sous-tend cette orientation, ou plus justement du déplacement de l'adresse des œuvres d'un public à un autre, conduit Malraux, en suivant Benjamin, à s'interroger sur la fonction accordée à la reproduction photographique lors de son passage d'une existence unique à une existence multiple. La photographie des œuvres permet d'« [ouvrir] un Musée Imaginaire [...], qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée aux vrais musées, écrit Malraux ; répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.<sup>283</sup> » La reproduction photographique permet une « métamorphose » des œuvres redoublant celle uniquement spatiale du musée. Rosa Da Silva en vient alors à repérer les principaux modes de représentations photographiques qui vont « contribuer à modifier [le] dialogue [des œuvres], et suggérer, puis imposer, une autre hiérarchie<sup>284</sup> » : l'agrandissement ou la diminution des dimensions et le choix des angles de prises de vue.

A l'image de ce qu'à pu écrire Benjamin, Rosa Da Silva précise aussi que la nouvelle fonction de l'œuvre une fois reproduite, et donc multipliée, réside dans sa nouvelle accessibilité aux « masses » : « Le plus important c'est que la socialisation de l'art au moyen de la reproduction technique est à la fois la conséquence de la transformation du mode d'existence des œuvres et la cause des transformations futures.<sup>285</sup> » On parvient ici à quelque chose proche de ce que développe Benjamin qui, chez Malraux, ne poursuit pas un objectif révolutionnaire mais touche plus aux questions de l'éducation et de la création artistique, thématiques malruciennes contenues dans une vision humaniste universaliste basée sur « la grandeur et la dignité de l'homme ». C'est pour en présenter toute l'importance que Rosa Da Silva cite deux sections de « Sur l'héritage culturel », texte fondamental pour la compréhension du sens de l'art et sa nécessaire diffusion pour Malraux :

« Les techniques qui de plus en plus poussent vers les masses les arts occidentaux ne les poussent pas aux hasard, mais dans le sens d'une idéologie même de ces classes, qu'elle soit précise ou confuse. Et non dans le sens de ce que cette idéologie peut avoir de bas, mais toujours dans le sens de ce qu'elle a de meilleur. Je ne dis pas qu'une action gouvernementale ne puisse s'exercer dans le sens des éléments négatifs ou misérables des masses, mais je dis que l'artiste ne fait œuvre d'art que quand il a rencontré, lui, l'élément positif du créateur d'exaltation. Comme toutes les

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>283</sup> André Malraux, *op. cit.*, p. 14.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>285</sup> Edson Rosa Da Silva, *art. cit.*, p. 68.

*transformations capitales, celle de notre civilisation inquiète l'artiste parce qu'elle le contraint au génie. Mais je crois que la foule peut être féconde pour l'artiste, parce que l'artiste ne reçoit d'elle que sa puissance de communion.*<sup>286</sup> »

et plus loin :

*« [...] dans le mouvement qui porte vers un nombre plus grand d'hommes les œuvres d'art et les connaissances, nous entendons maintenir ou recréer, non des valeurs permanentes et particulières, mais des valeurs dialectiques et humanistes. Humanistes parce qu'universalistes. Parce que mythe pour mythe, nous ne voulons ni l'Allemand, ni le Germain, ni l'Italien ni le Romain, mais l'homme.*<sup>287</sup> »

La dépréciation de l'aura de Benjamin est ici détournée puisque Malraux lui attribue une fonction de délivrance absente des textes de Benjamin. Et c'est sans doute ici que Muray et Rosa Da Silva se rejoignent, mais dans une considération synthétique de l'œuvre de Malraux, c'est-à-dire dans la considération que ces textes des années 1930 reflètent des thèses qu'il exprimera dans les années 1970. C'est en ce sens que s'appuyant sur la retranscription du discours de 1936, Rosa Da Silva cite une phrase de Malraux issue de *La Tête d'Obsidienne* publié en 1974, « *Hors de la religion, le musée est le lieu du seul monde qui échappe à la mort*<sup>288</sup> », et conclut que : « *Le mot d'ordre du Musée imaginaire est, donc, celui de métamorphose. C'est grâce à elle que les œuvres échappent au temps. Elles ne sont jamais définitives : elles représentent l'état présent d'une évolution du passé et contiennent en germe des mutations du futur. Voilà en quoi elles sont intemporelles et insaisissables. Voilà pourquoi leur langage – ou leur "aura" : ce qui les délivre du temps – est en état une transformation constante.*<sup>289</sup> » Pour notre part, sans pour autant mettre de côté cet aspect de la pensée de Malraux, on préférera se demander si la transformation opérée par la « métamorphose » ne serait pas à rapprocher de l'« actualisation » et la « construction » benjaminienne. De la même manière, si Rosa Da Silva repère bien les mêmes modes de représentation de l'œuvre d'art par la photographie tel que l'agrandissement et l'angle de vue énoncés par Benjamin et Malraux, il fait l'impasse sur la juxtaposition, fondement essentiel de la « métamorphose » malrucienne, puisque celle-ci n'est pas comprise de manière paradigmatique comme chez Benjamin, mais d'emblée appliquée à son existence dans l'espace du livre.

Une telle importance de la reproduction photographique n'est pas apparue ex nihilo dans la pensée de Malraux. S'il s'appuie bien sur Benjamin pour construire sa pensée, Moncef

---

<sup>286</sup> André Malraux, « Sur l'héritage culturel » (1936), in *Écrits sur l'art T. I*, p. 1195-1196.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 1196.

<sup>288</sup> *Ibid.*, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 231.

<sup>289</sup> Edson Rosa Da Silva, *art. cit.*, p. 72.

Khémiri montre, dans son article « La reproduction de l'œuvre d'art dans la conception esthétique de Malraux », d'où vient son intérêt personnel pour le médium et comment celui-ci agit dans son esthétique. Cependant on ne reprendra pas de manière détaillée l'ensemble des anecdotes énoncées par Khémiri sur la place de la reproduction dans la jeunesse de Malraux, on se bornera seulement à les citer, certaines seront développées plus tard : échange de reproductions sous les pupitres du collège, collection des photographies des catalogues de vente des œuvres impressionnistes au lycée, rencontre déterminante selon Clara Malraux avec Alfred Salmony qui manipule devant le jeune couple des photographies d'époques et de régions différentes, naissance de la méthode comparative chez Malraux en 1922 dans un article sur Galanis, glorification des répliques de tableaux de l'imprimerie Aeply, appel à un musée uniquement constitué de reproductions, etc.

A la suite de ces rappels biographiques et en suivant l'argumentation du « Musée imaginaire » des *Voix du silence*, Moncef Khémiri montre de nouveau que la reproduction photographique est d'abord pour Malraux un dépassement des limites et des insuffisances du musée : « *Mais 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 Vermeer*<sup>290</sup> », écrit Malraux. Pour compenser ces défauts, les artistes et les historiens d'art ont entrepris des voyages d'art à travers toute l'Europe, puis, à défaut des voyages, ce sont des musées de copies et de moulages qui se sont développés. Ainsi, c'est la reproduction photographique qui, en dépassant les limites de la mémoire nécessaire aux voyages, a « *fourni à la méthodologie préconisée par Malraux en 1922 un précieux moyen d'investigation. La confrontation d'œuvres éloignées dans le temps et dans l'espace fait surgir des différences, accentue les parentés, révèle les styles.*<sup>291</sup> » « *La reproduction satisfait le désir de connaître et de comprendre : "Elle substitue [...] le plaisir de connaître à celui d'admirer."*<sup>292</sup> », écrit-il en reprenant les mots de Malraux.

Dès son texte sur Galanis, Malraux écrit que si l'œuvre du peintre doit être « *rapprochée de quelque autre, c'est de celle des Primitifs italiens de la Première Renaissance* » ou encore que « *le génie grec serait mieux compris par l'opposition d'une statue grec à une statue égyptienne ou asiatique, que par la connaissance de cent statues grecques*<sup>293</sup> », c'est la méthodologie comparatiste des confrontations qui permet la connaissance des œuvres. Citant plusieurs exemples dans différents livres de Malraux, Khémiri précise : « *De tels rapprochements rendus possibles grâce à la reproduction, révèlent les traits pertinents de*

---

<sup>290</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, op. cit., p. 13.

<sup>291</sup> Moncef Khémiri, art. cit., p. 39

<sup>292</sup> *Idem.*

<sup>293</sup> André Malraux, « La peinture de Galanis » (1922), in *Écrits sur l'art T. I*, op. cit., p. 1170.



*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 en photographie, l'acte créateur, faire de l'histoire de l'art une suite de création".*<sup>294</sup> »

Selon l'écrivain, en ce situant d'une certaine manière à la suite des thèses républicaines du XIX<sup>ème</sup> siècle, la reproduction joue un rôle dans l'évolution du goût et de la sensibilité artistique. Ainsi, s'appuyant sur le fait que Malraux écrit en 1978 que ce sont les reproductions des œuvres de Braque dans *Life* qui l'ont fait connaître au grand public, Khémiri annonce : « *il s'en suit alors que la reproduction en série de pareilles œuvres et leur diffusion parmi le grand public peuvent contribuer à faire évoluer son goût en lui faisant découvrir que peindre n'est pas imiter, mais créer.*<sup>295</sup> »

Cependant, la reproduction chez Malraux n'est qu'un prélude à la communion avec l'original, elle n'a donc pas la même fonction que Benjamin sur ce point. C'est sur une « *fonction pédagogique et cognitive que Malraux met l'accent.*<sup>296</sup> » Si la reproduction lève bien les barrières « *qui séparaient le grand public des grandes œuvres. L'art cesse d'être l'apanage d'une élite, le privilège d'une classe ou d'une nation*<sup>297</sup> », « *elle n'est [...] pas l'objet de cette communion, elle n'en est que l'instrument.*<sup>298</sup> »

De manière à présenter les moyens à disposition de la reproduction photographique de l'œuvre d'art pour permettre cette connaissance à un plus large public, Khémiri énonce les procédés qui en permettent la métamorphose. Il cite alors la technique de prise de vue, le format de reproduction, tout comme Rosa Da Silva, mais il ajoute l'usage du noir et blanc ou de la couleur et la juxtaposition. Khémiri conclut en écrivant que :

*« Poussant son investigation plus loin que Benjamin et procédant en sémiologue hautement intéressé par la manière dont les arts plastiques passent à travers la reproduction, Malraux, montre comment celle-ci ne se contente pas de "transmettre" l'œuvre mais qu'elle la transforme. En effet, outre le rôle de diffusion et de vulgarisation qu'elle assure, elle crée des "arts fictifs" qui peu à peu se détachent des œuvres originales et construisent, loin des musées et des collections privées, un royaume où il n'y a ni art mineur ni art majeur, mais des arts fraternels et correspondants et qui témoignent de la permanence de la création.*<sup>299</sup> »

Il est effectivement possible de dire que Malraux a poussé son investigation plus loin que Benjamin dans le domaine de la reproduction, mais ceci tient pour partie à un regard biaisé

---

<sup>294</sup> Moncef Khémiri, *art. cit.*, p. 40.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 49.

des rapports entre les deux auteurs. Comme on l'a montré, la question de la reproduction photographique d'œuvre d'art n'est pour Benjamin qu'une étape dans son raisonnement sur la reproduction mécanisée, la construction en art et sa problématisation de la nécessité d'une prise en considération des moyens et des techniques de production. Alors que Malraux lui applique un domaine à elle seule. Cependant, la question de l'accessibilité des œuvres au plus grand nombre et celles des modes d'intervention sur l'original se trouvent chez l'un et chez l'autre. La différence ne semble donc pas être dans le fait de savoir lequel des deux a poussé plus loin l'investigation car il est clair que d'un point de vue strictement problématique, Malraux « l'emporte » puisque la création artistique est vue quasiment uniquement à travers cette dernière et que lui seul s'y intéresse exclusivement. Il semble que la question devrait plus porter sur l'usage spécifique qu'en font Malraux et Benjamin, sur la fonction qu'ils leur accordent et sur l'incidence que cela a sur leur construction de l'histoire de l'art en prenant en compte la place qu'ils lui accordent dans leurs raisonnements.

## 2. L'écriture de l'histoire : Water Benjamin, l'« image dialectique » et la méthodologie historique

Dans son article « Paul Valéry, Walter Benjamin, André Malraux : la littérature et le discours de crise »<sup>300</sup>, Marc-Éli Blanchard présente sa problématique générale comme « *une réflexion qui ne porte pas sur la capacité de l'écrivain de créer des univers imaginaires concrets, mais qui [...] choisit d'articuler la place de l'intellectuel dans le monde de l'après première guerre.*<sup>301</sup> » Partant du constat énoncé par Benjamin selon lequel le « *cauchemar de la première guerre mondiale met fin à l'illusion de représentation*<sup>302</sup> », il s'agit pour lui de « *proposer [...] une question épistémologique*<sup>303</sup> » à la présence d'un « discours de crise » dans les écrits des trois auteurs : « *non plus tâcher de découvrir par quel biais l'intellectuel peut continuer à vivre les rapports de l'esthétique et du quotidien, et au besoin de s'engager dans l'action politique, mais affronter le problème fondamental de savoir ce que représente vingt siècles de culture européenne, au moment où cette culture apparaît engendrer des monstres, et en même temps qu'elle avoue son incapacité à maîtriser les influences qui, de partout ailleurs, c'est-à-dire essentiellement de l'URSS, des USA et du tiers monde, commencent à l'assaillir.*<sup>304</sup> » Selon Blanchard, « *la conséquence la plus importante de ce nouvel état d'esprit est la redéfinition d'une position de l'intellectuel face à l'histoire* », qui chez les trois auteurs se manifeste par « *le besoin de prendre leur distance vis-à-vis de la tradition, et de mettre en question la manière traditionnelle de concevoir l'histoire.*<sup>305</sup> » Cette problématique est soutenue par un second constat, celui selon lequel la Première Guerre mondiale est certes une défaite militaire, mais aussi une crise intellectuelle nécessitant une reconsidération de la pensée politique, « *la guerre représente en tout cas la mauvaise utilisation de la politique et signifie pour l'écrivain une retraite dans la philosophie et l'histoire.*<sup>306</sup> »

« *La représentation de la guerre ne saurait être le sujet de l'écrivain. Il doit plutôt concentrer ses efforts sur l'investigation d'un état-présent qui, dans tous les cas, ne saurait déboucher sur une action purement politique, mais doit stimuler une réflexion sur les modes d'inscription de la tradition – comme s'il s'agissait d'abord de prendre*

---

<sup>300</sup> Marc-Éli Blanchard, « Paul Valéry, Walter Benjamin, André Malraux. La littérature et le discours de crise », in *L'Esprit créateur*, n° 4, hiver 1983, p. 38-50.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>303</sup> *Idem.*

<sup>304</sup> *Idem.*

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 41.

*ses distances vis-à-vis d'un bilan historique trop chargé pour échapper à l'événement et s'élever à la discussion théorique.<sup>307</sup> »*

Valéry, Benjamin et Malraux lui servent alors d'appuis pour une étude de trois modes différents de réflexion sur l'histoire. Valéry, selon lui, considère que *« si l'histoire peut être faite de pareilles catastrophes, alors nous n'avons rien appris. Nous devons donner un autre rôle à la mémoire : lui apprendre à oublier l'accident et à construire une vue organique du passé qui puisse être réutilisée par le présent.<sup>308</sup> »* Cela se manifeste par une *« réorientation des disciplines »*, *« une approche polysémique du texte historique qui corresponde à l'expansion du champ des phénomènes politiques et des connexions qui l'organisent »<sup>309</sup>*, mais, surtout, par la fondation de ces questions sur *« la base d'une conception nouvelle de la culture »<sup>310</sup>* : *« La fonction du critique et de l'historien est de reconstituer les conditions dans lesquelles une société fonctionne et de saisir le point d'équilibre entre le manque et l'excès d'organisation »*, et ceci par la reconstitution par substitution des concepts, des mythes et des discours qui *« articulent le consensus politique d'une période »<sup>311</sup>*, une nouvelle forme d'*Esprit* (*Geist*) de la culture contemporaine donc.

Quant à Benjamin, selon Blanchard, il porte l'idée que le *« réexamen du présent ne peut se faire qu'à la condition d'une critique de la violence »<sup>312</sup>* et ceci autour de la notion d'*« éveil »*, d'état de choc qui *« doit faire "sortir par une explosion le moment présent du continuum de l'histoire".<sup>313</sup> »* Pour Benjamin, *« la question de l'intrusion de l'événement et du moment dans une histoire qui ne prend son sens qu'au général et dans le cadre d'une institution et d'une tradition<sup>314</sup> »* se comprend selon deux angles dialectiques : *« d'une part, la confrontation avec un passé qui masque dans la continuité d'une idéologie de progrès la lutte des classes qui le déchire, et d'autre part, le besoin, la nécessité de sauver, dans cette continuité apparemment sans faille, l'intensité du moment présent.<sup>315</sup> »*

Et enfin, la position de Malraux consisterait en un possible *« point d'équilibre entre deux pulsions contraires, celles de la réflexion et de l'action. »* Blanchard écrit alors :

*« A la différence de Valéry et de Benjamin, pour qui toute action individuelle n'est concevable qu'au niveau d'une critique des institutions et du pouvoir, il semble que, dans les romans [de Malraux], cette dimension problématique qui est celle des délibérations soit dans les romans, passée au deuxième plan, pour faire place à une*

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>309</sup> *Idem.*

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>311</sup> *Idem.*

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>313</sup> *Idem.*

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>315</sup> *Idem.*

*volonté de connaissance par l'action. [...] L'individualisme où Valéry voyait le danger d'une désorganisation de l'esprit, puisqu'il représentait le désordre du parti moderniste, est récupéré dans les romans de Malraux. Mais, vue dans ce contexte, cette récupération n'est point romantique. Elle combine l'individu et l'esprit, le citoyen et l'état, le combattant et sa révolution.*<sup>316</sup> »

Si ce premier état permet d'approcher les analogies et les différences entre les pensées de Malraux et de Benjamin (et de Valéry), il s'agit là de considérations sur l'entre-deux guerres. Le dialogue Malraux / Benjamin, ici initié sur le plan de l'histoire, à la fois *dans* et *à propos* de l'histoire, doit pourtant être observé dans un dépassement de cette période historique, puisque, chez Malraux, la seule observation de son rapport à la Première Guerre mondiale ne paraît pas suffisant pour percevoir l'ensemble de sa pensée de l'histoire qui se développe considérablement dans l'après Seconde Guerre mondiale<sup>317</sup>. De la même manière, la pensée sur l'histoire de Malraux et de Benjamin n'est pas ici posée dans leur rapport pourtant essentiel à l'art et à son histoire.

Cependant, nous avons déjà là d'exposé un certain nombre d'éléments essentiels pour la comparaison de leurs pensées. A la fin de son texte, Blanchard propose trois critères pour l'étude du « discours de crise » dont certains permettront d'énoncer les bases de notre étude sur celui des années 1950, en lien avec celui des années 1930. Le premier critère est que « *les périodes de crises sont définies par la confrontation de cultures étrangères et l'absence de dialogue entre elles*<sup>318</sup> » ; le second, idéologique, est qu'elles sont « *définies par l'absence d'un code qui permettrait à ces blocs [idéologiques] de se communiquer au moins leurs différences*<sup>319</sup> » ; et le troisième, historique, est que « *le discours de crise pose le problème de la relation à la tradition, autrement dit, du discours même de périodisation qui fonde la possibilité de tout discours de crise.*<sup>320</sup> » Ainsi, ne pourrait-on pas penser *Les Voix du silence* de Malraux, et avec, l'ensemble de ses écrits sur l'art, comme un moment ultérieur de ce discours de crise ? Son discours sur l'art et sa pensée de l'histoire (de l'art), ne tenteraient-ils pas de saisir ces enjeux afin de les dépasser, qu'il s'agisse de la confrontation des œuvres entre-elles, de la refonte des codes de communication textuelle et iconographique ou de la relation du discours de synthèse sur l'art à la tradition et à la périodisation historique ? Mais avant de répondre à ces questions, il nous faut revenir sur celles fondamentales qui sous-

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>317</sup> Sur ce point on se référera à l'article « Camus et Malraux. Deux écrivains face à l'histoire » de Jeanyves Guérin (*Revue des Lettres Modernes*, Série André Malraux, n° 9, 1994, p. 141-173) qui montre très bien la nécessité de prendre l'ensemble de l'œuvre de Malraux afin de comprendre les positions politiques de l'auteur de part son insertion historique.

<sup>318</sup> Marc-Elie Blanchard, *art. cit.*, p. 49.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 50.

tendent la pensée de l'Histoire de Benjamin, de manière à les comparer plus tard avec Malraux.

On a repéré en introduction à cette partie un glissement sémantique du terme « image » dans la pensée de Benjamin qui montre selon nous toute l'importance de l'accord entre son étude sur la photographie et celle sur l'histoire. Afin de préciser cette question, on rapportera la citation de Gilles Deleuze que fait Georges Didi-Huberman dans son texte « L'image brûle »<sup>321</sup> et qui montre toute la complexité temporelle que l'image contient en elle-même. « *Il me semble évident que l'image n'est pas au présent*, écrit Deleuze dans « Le cerveau, c'est l'écran »<sup>322</sup>. *L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les rapports de temps irréductible au présent.* » Définition qui ne manque pas de rappeler celle de Benjamin qui écrit dans « Petite histoire de la photographie » que « *le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image ; il cherche à trouver le lieu imperceptible où, dans la qualité singulière de cette minute longtemps révolue, niche aujourd'hui encore l'avenir, d'une manière si éloquente que nous pouvons le découvrir rétrospectivement.*<sup>323</sup> »

C'est dans le sens de ce glissement notionnel que Rolf Tiedemann a pu écrire que : « [...] l'essai sur "L'œuvre d'art à l'ère de sa productibilité technique" de 1935-1936 [...] éclaire la méthodologie [des Passages], même si, du point de vue des matières traitées, il n'a pas de rapport avec Les Passages, puisqu'il traite des phénomènes du XX<sup>ème</sup> siècle et non du XIX<sup>ème</sup>. Benjamin entreprend dans ce texte d'indiquer où, dans le présent, se situe "le lieu exact auquel [sa] construction historique se rapportera comme à son point de fuite".<sup>324</sup> » Et si la jonction autant que l'écart entre les deux textes se trouve bien dans la méthodologie adoptée et exprimée, c'est aussi dans le changement de vocabulaire de Benjamin que cela est repérable puisqu'il passe d'une critique essentiellement marxiste à une théorie du rêve, de l'éveil et du mythe informée par un retour à un questionnement théologique (positionnement méthodologique joignant les première et les seconde phases de la pensée du philosophe présentées par Rainer Rochlitz). On pourrait relativiser cette proposition en se rappelant que l'« illumination profane » surréaliste contenait déjà cette dichotomie, si on ne remarquait pas que celle-ci est encore plus appuyée dans *Les Passages*. Tiedemann rappelle d'ailleurs que

---

<sup>321</sup> Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », *Art Press*, numéro spécial : « Images et religions du livre », n° 25, 2004, p. 68-73.

<sup>322</sup> Gilles Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran (entretien) », *Les Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, p. 24-32.

<sup>323</sup> Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 300.

<sup>324</sup> Rolf Tiedemann, « Introduction », in Walter Benjamin, *Le Livre des Passages*, Paris, Cerf, 1986, p. 11.

Benjamin avait commencé à orienter son étude dans ce sens, mais que les lectures de son projet par Adorno et Horkheimer le conduisent à travailler plus précisément dans une perspective marxiste : « *Le nouveau visage que le travail prit, sans doute surtout en raison des expériences politiques de l'exil, se manifestait par un recours explicite à l'histoire sociale qui, sans être totalement négligée dans le premier projet, était recouverte par l'intention surréaliste. Aucun des thèmes anciens n'étaient abandonnés, mais l'édifice reçut des fondations plus solides. Des thèmes nouveaux apparurent : l'haussmannisation, les combats des barricades, les chemins de fer, les conspirations, le "compagnonnage", le mouvement social, la Bourse, l'histoire économique, la Commune, l'histoire des sectes, l'Ecole polytechnique ; des extraits de Marx, Fourier et Saint Simon furent adjoints à l'ensemble.*<sup>325</sup> » C'est d'ailleurs ce même mouvement que relève Catherine Perret lorsqu'elle présente sa problématique et déclare vouloir « *indiquer la voie qui conduit Benjamin très directement de la doctrine théologique de la copie au phénomène de la reproductibilité technique, autrement dit à l'articulation dans l'ordre de la production industrielle des tâches d'enregistrement et de reproduction.*<sup>326</sup> » Il est d'ailleurs possible de repérer cette jonction dans le vocabulaire employé par Benjamin lorsqu'il définit sa méthodologie historique avec la juxtaposition des termes de « sauvetage », de « processus dialectique » ou encore d'« immanence » et d'« expérience » :

« *A propos de la doctrine élémentaire du matérialisme historique. 1) Est objet de l'histoire ce dont la connaissance s'accomplit comme sauvetage. 2) L'histoire se désagrège en images, et pas en histoires. 3) Chaque fois qu'un processus dialectique s'accomplit, nous avons affaire à une monade. 4) La présentation matérialiste de l'histoire comporte une critique immanente du concept de progrès. 5) Le matérialisme historique fonde sa démarche sur l'expérience, l'entendement raisonnable de l'homme, la présence d'esprit et la dialectique.*<sup>327</sup> »

Cependant, si de tels rapprochements entre « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » et *Le Livre des Passages* permettent bien l'identification de la manière dont le sujet d'étude contient en lui-même des problématiques pouvant potentiellement renvoyer à des interrogations méthodologiques (position de l'historien comme position du spectateur de la photographie) et théorique (conception figée et en même temps en mouvement de l'histoire), les rapports entre le texte de 1936 et les développements de Benjamin sur l'histoire sont aussi à retrouver au sein d'un ensemble d'axes problématiques : le rapport du matérialisme historique à la théologie ; une conception de l'histoire qui considère que le

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>326</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 12.

<sup>327</sup> Walter Benjamin, *Le Livre des Passages*, *op. cit.*, p. 494. Cf. Georges Didi-Huberman, « Connaissance par le kaleïdoscope », *Études photographiques*, n° 7, Mai 2000, p. 4-27.

passé parle dans le présent (le surannée dans le surréalisme et la rencontre de l'« Autrefois » et du « Maintenant » dans l'« image dialectique ») ; une « sublimation » de l'événement et du fait historique qui, à travers la notion de « dialectique à l'arrêt », travaille la notion d'« instant » dans un tiraillement entre passé, présent et avenir ; la substitution d'une construction temporelle par montage à l'idée de progrès et de continuité historique ; et, enfin, la manière de représenter cette construction, de donner une « lisibilité » à la méthodologie dans le but d'une réceptivité active par le lecteur. Si la méthodologie de Benjamin peut une première fois être ici définie en ces termes, il nous faut maintenant revenir sur chacun des points et d'abord sur ce concept central d'« image dialectique ». Deux paragraphes des *Passages* nous informent plus précisément quant à la manière dont Benjamin l'envisage :

*« Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps, l'"Autrefois de toujours". Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément comme telle cette image de rêve. C'est à cet instant que l'historien assume, pour cette image, la tâche de l'interprétation des rêves.<sup>328</sup> »*

et, un peu avant :

*« Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. [...]»<sup>329</sup> »*

Ainsi, lorsque Tiedemann précise en reprenant les mots de Benjamin que « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » est « le point de fuite » des *Passages*, c'est parce que les pratiques artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle qu'il envisage, celles qui lui sont contemporaines, sont celles de « l'époque bien déterminée » qui permet le retour sur la pré-industrialisation et la « floraison » de la technique photographique. En d'autres termes, l'historien Benjamin, avec la conscience de son époque, ne cherche pas à identifier des pratiques contemporaines à celles du XIX<sup>ème</sup>, mais à « exorciser » ces dernières dans une forme de « sauvetage mystique », comme l'écrit Tiedemann. Et c'est en précisant plus loin la teneur de l'image dialectique, la configuration du « Maintenant » et de l'« Autrefois » en son sein, à travers la notion de « dialectique à l'arrêt », lieu de la jonction matérialiste et théologique, qu'il écrit : « Afin de rendre visibles de telles traces, de recueillir les "déchets de

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 481.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 478-479.



*l'histoire" et de les sauver pour la fin de celle-ci, Benjamin imagina la dialectique à l'arrêt ; il entreprit donc, dans une tentative aussi paradoxale qu'étonnante, de présenter l'histoire en s'inspirant d'une conception anti-évolutionniste de l'histoire. La dialectique à l'arrêt aurait eu la tâche, en tant qu'"immobilisation messianique du devenir", d'introduire dans Les Passages cette vision qui était la sienne bien avant qu'il ne commence à travailler à cette œuvre : l'idée selon laquelle "le profane n'est pas une catégorie du royaume (messianique) mais une catégorie, et même des plus pertinentes, de sa très silencieuse approche".<sup>330</sup> »*

Suivant la méthodologie en cinq points de Benjamin, cette « dialectique à l'arrêt » correspond à une conception de l'événement historique en tant que « monade », une séparation de l'événement du *continuum* historique dans le but d'un repérage dialectique de celui-ci de nouveau marqué par les pensées marxiste et théologique : « *la pensée dialectique tel que Benjamin la concevait devait séparer à chaque moment de l'histoire l'élément positif, porteur d'avenir, de l'élément négatif, rétrograde pour, ensuite, appliquer à la partie négative que l'on vient d'écarter un nouveau partage "de telle sorte qu'en déplaçant l'angle de vue [...] on fasse surgir un élément positif différent de celui qui a été préalablement dégagé. Et ainsi de suite, à l'infini, jusqu'à ce que la totalité du passé soit, dans une apocatastase historique, introduite dans le présent."*<sup>331</sup> » C'est par exemple la méthode que Benjamin a d'une certaine manière appliquée dans ses articles sur la photographie et sur Brecht en énonçant pour chaque argument ou définition son pendant dialectique : Blossfeld / retouche photographique, Atget / *Bifur*, Surréalisme / cinéma russe, cinéma russe / cinéma occidental, montage brechtien / Nouvelle Objectivité, etc. Comme l'indique à son tour Catherine Perret, c'est à ce moment que la continuité historique est « dynamitée » puisque « *pour cela, il faut [...] retenir cette désarticulation du temps, de son continuum [...].*<sup>332</sup> » Une telle conception de la méthodologie historique mène à l'abandon des concepts de progrès, de l'évolution et de la continuité historique, à un arrêt de l'histoire en vue de son « Actualisation » (« *son concept fondamental n'est pas le progrès, écrit Benjamin, mais son actualisation*<sup>333</sup> »). A noter que cette forme de sublimation de l'instant

---

<sup>330</sup> Rolf Tiedemann, *art. cit.*, p. 29-30.

<sup>331</sup> *Ibid.* p. 17. Benjamin écrit à ce propos dans *Le Livre des passages, op. cit.*, p. 475-476 : « Petite proposition méthodologique pour la dialectique de l'histoire culturelle. Il est très facile d'effectuer à chaque époque, dans les différents "domaines", des dichotomies, selon des points de vue déterminés, de telle sorte que, d'un côté, se trouve la partie "féconde", "pleine d'avenir", "vivante", "positive", de l'autre, la partie inutile, arriérée et morte d'une époque. On ne fera même apparaître nettement les contours de cette partie positive que si elle est opposée à l'autre. Mais d'un autre côté, toute négation n'a de valeur que parce qu'elle sert d'arrière plan aux linéaments du vivant, du positif. Il est donc d'une importance décisive d'appliquer de nouveau une division négative, d'abord détachée, de sorte qu'en déplaçant l'angle de vue (sans modifier l'échelle !) on fasse surgir en elle, de nouveau, un élément positif différent de celui qui a été préalablement dégagé. Et ainsi de suite, à l'infini, jusqu'à ce que la totalité du passé soit, dans une apocatastase historique, introduite dans le présent. [1a, 3] »

<sup>332</sup> Catherine Perret, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>333</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 477.

peut se rapprocher de l'idée nietzschéenne d'Eternel Retour, mais qui est alors considérée en termes critiques par Benjamin. C'est par exemple ce que montre bien Stéphane Moses :

« [La philosophie de l'histoire de Benjamin] s'oppose à la fois à l'idée du temps [...] et au modèle d'un temps linéaire et accumulatif sous-jacent à l'idéologie du progrès. Face à ces deux conceptions du temps et de l'histoire, Benjamin développe l'idée d'un "temps de l'aujourd'hui" qui brise le processus temporel, et à partir de la spécificité irréductible de chaque instant, institue, si l'on peut oser l'expression, une temporalité non-diachronique. Dans cette vision du temps, le passé ne survit pas dans le présent comme une trace ou un vestige, mais il est à chaque fois réactualisé sous une forme nouvelle. Au contraire absolu de la thèse nietzschéenne de l'éternel retour, ce qui a eu lieu n'est pas irrévocable, mais peut être transformé, ou, comme Benjamin le dit dans ses Thèses sur le concept d'histoire, "rédimé".<sup>334</sup> »

La question qui réapparaît ensuite par ces idées d'« actualisation » et de « déconstruction » de l'histoire, est celle de la manière de représenter une telle méthodologie, de « produire la condition de sa lisibilité pour nous<sup>335</sup> », comme l'écrit Perret. En suivant cette interrogation et en l'inscrivant du même coup en parallèle de ces études sur Brecht, Benjamin présente alors son projet des *Passages* lors d'une jonction de la méthodologie, du concept et de la forme littéraire :

« Un problème du matérialisme historique qui devrait enfin être aperçu : la compréhension marxiste de l'histoire doit-elle être nécessairement acquise au détriment de la visibilité de l'histoire elle-même ? ou encore : par quelle voie est-il possible d'associer visibilité accrue avec l'application de la méthode marxiste ? La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe de montage. C'est-à-dire à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. Donc à rompre avec le naturalisme vulgaire en histoire. A saisir en tant que telle la construction de l'histoire. Dans la structure du commentaire.<sup>336</sup> »

ou encore plus précisément lorsqu'il écrit un peu avant :

« La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer ; Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules

---

<sup>334</sup> Stéphane Moses, « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour », *Europe* : « Walter Benjamin », n° 804, Paris, avril 1996, p. 155.

<sup>335</sup> Catherine Perret, *art. cit.*, p. 58.

<sup>336</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 477.

*spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en le utilisant.*<sup>337</sup> »

On a vu plus haut la fonction du montage de citations dans ces textes, et c'est en ce sens que Tiedemann définit la composition désarticulée en paragraphes de commentaires et de citations du *Livre des passages* : « *Lorsque le lecteur se sera familiarisé avec l'architecture de l'ensemble, il pourra sans grandes difficultés se plonger dans la lecture des citations et déterminer pour presque chacune d'elles ce qui a pu, en elles, fasciner Benjamin, la fonction qui lui aurait été attribuée dans la construction où se cristallise l'événement total. Il faudra certes que le lecteur exerce cette faculté d'"interpoler dans l'infiniment petit", pour reprendre l'expression qui, dans Sens unique, définit l'imagination.*<sup>338</sup> » Ainsi, selon Benjamin, le discours de crise de Blanchard se construit sur une appréhension du savoir régie par les principes de démembrement et de construction, de démontage et de remontage<sup>339</sup>. Cette reconfiguration du savoir historique est ainsi à comprendre en terme d'éclatement du *continuum* historique, dont la représentation textuelle se manifeste dans une mise en forme littéraire qui fait face plus qu'elle ne s'oppose à la chronologie positive. C'est en regardant de plus près ces éléments au sein des discours de Malraux et de Focillon, qu'on observera une nouvelle communauté d'approches historiques ayant pour effet une méthodologie particulière de l'étude de l'histoire de l'art.

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>338</sup> Rolf Tiedemann, *art. cit.*, p. 12-13.

<sup>339</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

### 3. Histoire de l'art comme discontinuité, stratification et « vie des formes » : Benjamin, Focillon et Malraux

La réflexion sur l'histoire et la méthodologie de l'histoire de l'art sont des questions qui apparaissent en même temps que le développement de la discipline, on a pu l'approcher avec les différents exemples du XIX<sup>ème</sup> siècle de la première partie de ce chapitre. Dans la problématique qui nous intéresse ici, et qui concerne plus particulièrement le domaine français des années 1930, il apparaît que plusieurs auteurs de l'époque traitent de ces questions d'une manière similaire à Benjamin. Si d'autres pourraient être cités, nous nous pencherons essentiellement ici sur les textes d'Henri Focillon et ceci parce qu'il peut faire figure de « personnalité tutélaire » pour Malraux puisque, pour l'écrivain, les théories des années 1930 sont le ferment sur lequel il fondera ses premiers écrits sur l'art en 1938-1939. Les relations entre Henri Focillon, André Malraux et Walter Benjamin se construisent autour d'un complexe de motifs qui marquent une série d'accords, mais aussi d'oppositions franches dont on peut d'emblée présenter les termes : accord sur la nécessité d'une reconstruction historique contre la théorie du progrès, d'abord ; puis, bien que Focillon et Malraux soient d'une sensibilité de gauche, ils s'opposent au marxisme et à « l'idéologie de gauche » défendue par Benjamin ; ensuite, définition similaire mais à l'application différente de la notion d'« actualité » ; et enfin, rapport divergent à la « psychologie » de la création.

Au sein de la section « Réflexion théorique sur la connaissance, théorie du progrès » du *Livre des passages*, et ce, parmi l'ensemble des auteurs auxquels il fait référence, Walter Benjamin cite à deux reprises la *Vie des formes* d'Henri Focillon, ouvrage publié en 1934. Si ces citations paraissent d'abord lui permettre de s'opposer aux thèses défendues par l'historien d'art, elles lui servent aussi à asseoir sa propre méthodologie historique et à l'inscrire plus précisément dans l'histoire de l'art, ou, du moins, d'inclure l'histoire de l'art dans son questionnement historique. Ainsi commente-t-il à la suite de la citation de la conclusion du chapitre « Les formes dans le temps » que, contrairement à Focillon qui écrit que « *L'état de la vie des formes ne se confond pas de plein droit avec l'état de la vie sociale.*<sup>340</sup> » : « *Il faudrait partir de ces réflexions pour montrer, d'une part, la différence entre la théorie du milieu et la théorie des forces productives, d'autre part la différence entre une "reconstruction" et une interprétation historique des œuvres.*<sup>341</sup> » Et plus loin, en se rapportant cette fois à une phrase du chapitre « Les Formes dans la matière », Benjamin

---

<sup>340</sup> Henri Focillon, *La Vie des formes* (1934), Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 98.

<sup>341</sup> Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1986, p. 480.

reconnaît une « *erreur essentielle* »<sup>342</sup> dans une phrase de Focillon, et en particulier dans la section soulignée par l'historien d'art lui-même : « *Il nous a toujours paru que [...] l'observation des phénomènes d'ordre technique non seulement nous garantissait une certaine objectivité contrôlable, mais encore qu'elle nous portait au cœur des problèmes, en les posant pour nous dans les mêmes termes et sous le même angle que pour l'artiste.* »<sup>343</sup>

On remarque que l'opposition de Benjamin se constitue ici sur l'affirmation de sa propre méthodologie historique qui prend en compte, certes, l'« insertion sociale » du questionnement sur l'art, mais du point de vue des forces productives et non de la théorie du milieu, du point de vue de la « reconstruction » et non de l'interprétation, et, ce qui en découle, en suivant une méthodologie distanciée et non « selon les mêmes termes et sous le même angle que l'artiste. » Benjamin, en prenant comme contre exemple les thèses de Focillon, réaffirme les axes essentiels de sa méthodologie, mais, surtout, il se positionne contre une forme de réduction opérée par l'historien d'art qui paraît ici confondre plusieurs éléments pourtant à différencier selon le philosophe.

Cependant, ces remarques semblent surtout être la marque d'une « mésentente » théorique entre les deux auteurs qui tient essentiellement dans le matérialisme historique de Benjamin, domaine idéologique absent de la pensée de Focillon. Et, c'est sur ce même écart que peut aussi être précisée une des différences entre Benjamin et Malraux.

Le positionnement politique de Malraux est complexe, ne serait-ce que parce que le cheminement de son action politique (de la mise en récit de la révolution dans *La Condition humaine* et son engagement dans la guerre d'Espagne à l'occupation de charges ministérielles dans les gouvernements gaullistes) n'a pas toujours été bien compris et continue d'interroger. Si nombre d'auteurs ont écrit sur le sujet, Jeanyves Guérin montre bien le positionnement politique de l'auteur pendant l'entre-deux guerres et sa continuité avec les idées qu'il défendra après la Seconde Guerre mondiale. Lors d'une comparaison du rapport conjoint de Malraux et Camus à l'événement historique et à sa transposition littéraire et théorique, il écrit ainsi par exemple que « [ni] Malraux ni Camus n'ont usé du moulin à prières marxiste. Le vocabulaire doctrinal et le dogmatisme des Bolcheviks exaspèrent Garine [héros des *Conquérants*, 1928] : "Il n'est pas antimarxiste mais le marxisme n'est nullement pour lui un "socialisme scientifique"; c'est une méthode d'organisation des passions ouvrières, un moyen de recruter chez les ouvriers des troupes de choc."<sup>344</sup> » Puis, il conclut sur ce point en précisant que « [...] Malraux est hanté par les héros de l'Histoire. Chez lui se combine une philosophie tragique de l'Histoire et une conception épique de l'action

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>343</sup> Henri Focillon, *La Vie des formes*, op. cit., p. 57-58.

<sup>344</sup> Jeanyves Guérin, « Camus et Malraux. Deux écrivains face à l'histoire », *Revue des Lettres Modernes*, Série André Malraux, n° 9, 1994, p. 142.

historique. Les partis d'avant-garde d'abord, les grands hommes ensuite infléchissent le cours des événements puisque, au bout du compte, l'Histoire est affaire de volonté(s).<sup>345</sup> » Ainsi, pour Guérin, le passage à l'« anticomunisme [d'après guerre de Malraux] est plutôt un antisoviétisme et s'analyse comme un anti-impérialisme gallocentrique<sup>346</sup> », à l'image de son gaullisme antitotalitariste : « l'URSS est porteuse de plus de périls qu'aucun autre pays. [Si Malraux et Camus] admettent à l'occasion la réalité d'un impérialisme américain, ils se refusent à le mettre sur le même pied que l'impérialisme soviétique. Tout deux inscrivent leur antisoviétisme dans la continuité de leur antifascisme.<sup>347</sup> » Nous aurons l'occasion de revenir sur ce qu'une telle conception de l'histoire induit dans l'écriture de l'histoire de l'art, puisqu'on devine déjà que la place de l'artiste et de sa production, à l'image du révolutionnaire et de l'action politique, se construit certes sur un ferment socio-économique, mais surtout sur la base de la conquête d'une liberté artistique, conquête faite sur les arts passés (les maîtres et l'art antique, par exemple), sur les formes (la question du style particulier inséré dans un style « d'époque ») et sur la nature (opposition à l'imitation en vue d'une force expressive déliée de la *mimesis*).

Mais, outre ces oppositions non frontales qui pourtant informent politiquement la question de l'insertion sociale de l'étude artistique, il apparaît plus justement que les idées énoncées par Focillon (et aussi celles de Malraux), partent d'un domaine de la pensée française qui, à cette époque, concentre une part de ses débats sur la pensée de l'histoire en opposition aux idées défendue par Taine. Sur ce point, François Fossier rappelle que « [Focillon] se pose résolument en adversaire de Taine et défend [...] ce qui sera le combat de sa vie, l'autonomie des formes et l'indépendance de l'artiste. Ce à quoi va donc s'attacher l'historien-poète, c'est à une lecture sensible de l'œuvre de l'artiste, presque indépendamment des avatars de sa biographie.<sup>348</sup> »

Cependant, si l'on a pu lire plus haut deux citations de Focillon par Benjamin marquant un écart essentiellement politique, nous serons amenés à le préciser et à le nuancer ensuite pour ce qui est de Malraux, une troisième citation de la *Vie des formes* apparaît dans les *Passages*, cette fois sans commentaire négatif. Il s'agit là d'une simple citation brute, sans ajout de remarque de la part de Benjamin, et qui, par cette caractéristique, ne manque pas de faire supposer au lecteur un accord entre les deux penseurs, au moins pour partie. Nous nous permettons de reprendre cet extrait dans son intégralité en y ajoutant sa conclusion, contrairement à sa citation coupée par Benjamin :

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>348</sup> François Fossier, « Le goût de l'estampe », in Christian Briend, Alice Thomine, *La Vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Gand, Snoeck ; INHA, 2004, p. 75.

*« Cette activité d'un style en voie de se définir, se définissant et s'évadant de sa définition, on la présente généralement comme une "évolution", ce terme étant pris dans son acceptation générale et la plus vague. Alors que cette notion était contrôlée et nuancée avec soin par les sciences biologiques, l'archéologie la recueillait comme un cadre commode, comme un procédé de classement. J'ai montré ailleurs ce qu'elle avait de dangereux par son caractère faussement harmonique, par son parcours unilinéaire, par l'emploi dans les cas douteux, où l'on voit l'avenir aux prises avec le passé, de l'expédient des "transitions", par l'incapacité de faire place à l'énergie révolutionnaire des inventeurs. [fin de la citation par Benjamin] Toute interprétation des mouvements des styles doit tenir compte de deux faits essentiels : plusieurs styles peuvent vivre simultanément, même dans des régions très rapprochées, même dans une région unique ; les styles ne se développent pas de la même manière dans les divers techniques où ils s'exercent. Ces réserves faites, on peut considérer la vie d'un style soit comme une dialectique, soit comme un processus expérimental.<sup>349</sup> »*

Reprise intégralement, cette citation marque l'accord et l'écart entre les thèses de Benjamin et de Focillon. En effet, la première section de cette citation, celle utilisée par Benjamin, propose une critique de la conception linéaire de l'histoire dont les principes unificateurs calqués sur les sciences naturelles sont l'évolution et les transitions historiques. Selon Focillon, une telle conception ne permet pas de laisser la place « à l'énergie révolutionnaire » marquant l'hétérogénéité du *continuum* par superpositions des stades de développement de l'art et non par un système de « transitions » évolutives. Cette conception historique de Focillon n'a pu que séduire Benjamin, puisque c'est une même critique qu'il opère avec l'« image dialectique » et sa « dialectique à l'arrêt ». Cependant, si un même positionnement critique à l'égard d'une théorie de l'histoire évolutionniste et positiviste est repérable chez Benjamin et Focillon, une opposition apparaît dans leurs propositions alternatives. Pour Focillon, il s'agit de celle que Benjamin prend soin de couper. Dans la continuité de son raisonnement, Focillon énonce une représentation de l'histoire sous la forme d'une stratification temporelle, une histoire plurilinéaire pourrait-on dire. La métaphore géologique prend son sens dans l'identification de stades hétérogènes de développements des arts au sein d'une même période, tandis que, on l'a vu, Benjamin privilégie l'éclatement du *continuum* historique en une « constellation » d'« images dialectiques ». Dans son article « Focillon et l'esthétique française de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle », Maddalena Mazzocut-Mis précise la pensée de Focillon par ces phrases : « [...] *le temps ne semble pas du tout être formé par un flux d'éléments hétérogènes qui s'interpénètrent. Tout au moins,*

---

<sup>349</sup> Henri Focillon, *op. cit.*, p. 12-13

parler de "durée" chez Focillon signifie que, pour lui, rien n'est plus nuisible que penser l'histoire comme une collection de dates ou comme une séquence rythmique de faits (bien qu'il admette aussi des "fractures" dictées par l'oubli et par les réveils soudains des formes). Même la métaphore des couches géologiques démontre, pour chaque période, la présence d'éléments hétérogènes. Cette hétérogénéité semble dictée par les différentes "vitesses" des éléments – éventuellement même homogènes – qui déterminent ensuite des différences qualitatives.<sup>350</sup> »

A ce propos, en 1931, dans *L'Art des sculpteurs romans*<sup>351</sup>, Focillon écrivait déjà que : « Toutes les régions d'un temps ne vivent pas à la même époque ». Il s'agit là d'un des énoncés que s'attache à commenter Willibald Sauerländer dans son article « L'art des sculpteurs romans et le retour à l'ordre ». Il y explique que la position théorique et méthodologique de Focillon dans ce livre, et ensuite dans sa *Vie des formes*, se situe entre celle iconographique que développe Emile Mâle dans *L'Art religieux au XIII<sup>ème</sup> siècle* en 1922<sup>352</sup>, et celle essentiellement chronologique d'Arthur Kingsley Porter dans ses dix volumes de *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* de 1923<sup>353</sup>. Selon Sauerländer, cette position conduit Focillon à concevoir une théorie de l'art « incapable de faire sienne l'idée mécanique, "darwinienne" d'une évolution linéaire et progressive qui servirait d'étalon aux archéologues traditionnalistes pour établir leur calendrier chronologique.<sup>354</sup> » C'est d'ailleurs en ce sens que Focillon écrit en introduction de son livre de 1931 que pour écrire un tel livre, il s'est « [libéré] d'une notion élémentaire et tyrannique de l'évolution<sup>355</sup> », ou, plus loin, que « les périodes de l'histoire des formes ne sont pas homogènes, elles composent simultanément des tentatives, des épanouissements, des déclin.<sup>356</sup> » On remarquera ici que s'il se détache effectivement d'un darwinisme linéaire, uniforme et positiviste, Focillon reste tout même attaché à la métaphore biologique, comme nombre d'auteurs de l'époque.

Une phrase de Malraux énoncée lors d'un entretien avec Roger Stéphane doit être rappelée de manière à saisir un constat proche de Focillon et Benjamin nécessitant l'abandon d'une histoire positiviste :

---

<sup>350</sup> Maddalena Mazzocut-Mis, « Vie des formes : Focillon et l'esthétique française de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle », in Christian Briend, Alice Thomine, *op. cit.*, p. 189.

<sup>351</sup> Henri Focillon, *L'Art des sculpteurs romans* (1931), Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

<sup>352</sup> Emile Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>ème</sup> siècle en France*, Paris, Leroux, 1898.

<sup>353</sup> Arthur Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, Jones, 1923.

<sup>354</sup> Willibald Sauerländer, « L'art des sculpteur roman et le retour à l'ordre », in Christian Briend, Alice Thomine (éd.), *op. cit.*, p. 149.

<sup>355</sup> Henri Focillon, *op. cit.*, p. 1.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 19.



*« Le problème de l'histoire devient vraiment fondamental ; une des raisons pour lesquelles l'art m'intéresse tellement, c'est précisément sa puissance de destruction de l'histoire.<sup>357</sup> »*

Mais, malgré ce positionnement, et c'est là une des caractéristiques de la problématisation de son « histoire de l'art », Malraux ne produit pas réellement une histoire déconstruite ou éclatée comme Benjamin. Si l'art détruit l'histoire, c'est que selon lui, il la dépasse : *« L'histoire de l'art ne rend pas compte du monde de l'art. Le chef-d'œuvre appartient à l'histoire mais il n'appartient pas qu'à elle.<sup>358</sup> »* L'histoire de l'art une fois déconstruite par le prélèvement d'œuvres et leur juxtaposition signifiante (réinsérées dans le musée et dans le livre d'art), son hétérogénéité se trouve finalement unifiée au travers les concepts de « musée imaginaire », de « métamorphose » et de « style » (ces deux dernières notions étant reprises de Focillon). Ainsi, le principe fondamental de ses livres sur l'art consiste en un rassemblement anachronique et atopique d'œuvres (et ce, par des effets stylistiques et par l'agencement de l'illustration), en une déconstruction de la continuité historique et de la linéarité de la chronologique. Cependant, un mouvement dialectique « unificateur » par montage d'éléments historique et géographique épars est à retrouver à la fois dans l'identification d'une vie propre à l'art (reprise de Focillon) et dans sa lecture critique de Spengler. André Dabezies décrit ainsi la pensée historique de Spengler issue du *Déclin de l'Occident* :

*« [...] l'histoire de l'humanité ne manifeste aucune logique suivie, aucun sens global, mais doit plutôt être analysée comme la succession (parfois aussi la coexistence) hasardeuse de "cultures" - traduisons : de cycles historiques, de civilisations [...] Comparable à des organismes biologiques, ces "cultures" croissent et dépérissent le temps d'un millénaire environ, closes sur elles-mêmes et absolument incapables de relations entre elles, si bien que tous les héritages ou influences supposées de l'un à l'autre se réduisent à des apparences trompeuses, des "pseudomorphoses".<sup>359</sup> »*

Puis, il précise que si Malraux a bien été influencé par la lecture de Spengler (l'écrivain y reviendra dans ses ouvrages des années 1970), il ne souscrit pas à cette idée d'incompréhension totale entre des cultures closes sur elles-mêmes. Malraux propose en effet une « ouverture » de celles-ci qui rejoint le fondement de ce qui constituerait le « discours de crise » selon Blanchard, discours de crise cette fois appliqué à l'après Seconde Guerre mondiale :

---

<sup>357</sup> Roger Stéphane, André Malraux, *Entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 102-103.

<sup>358</sup> André Malraux, *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976, p. 132.

<sup>359</sup> André Dabezies, « Malraux et les philosophies de l'histoire », *Europe*, n° 727-728, novembre-décembre 1989, p. 130.

*« Malraux s'est tôt convaincu que l'incompréhension n'est pas totale et que le "musée imaginaire" des chefs-d'œuvre du musée n'est pas muet pour nous. A la "pseudomorphose" de Spengler, qui ne connaît, d'une culture à l'autre, qu'emprunts mensongers et compréhension illusoire, Malraux substituera partout la "métamorphose" des objets et de notre regard, qui nous permet de comprendre et d'admirer l'art indien ou les bouddhas chinois, quoique tout autrement que ne les concevaient leurs créateurs [...] Les chefs d'œuvre opposent donc leur permanence à l'implacable usure de l'histoire. L'art est un "anti destin", un recours contre l'histoire, et Les Voix du silence, qui jouent avec les siècles passés et les cultures les plus diverses sont "des anti-histoires" [...].<sup>360</sup> »*

Pour finir sur ces différentes propositions de reconfiguration de l'histoire, il faut préciser que si Benjamin et Focillon se rejoignent bien sur ce principe (et à travers eux, Malraux aussi), les questions de la stratification du temps, de la « vie » des styles et des formes calqués sur le mouvement biologique (naissance, vie, mort) marquent un nouveau point d'écart. Cependant, celui-ci est encore plus profond si l'on observe que Focillon défend l'idée d'une supériorité du temps et de l'art sur la production artistique elle-même. Comme le rappelle Maddalena Mazzocut-Mis, pour Focillon, l'artiste est un « instrument » de l'art et non l'inverse. *« L'art est, en outre, créateur de choses, écrit-t-elle, et se sert de l'artiste comme d'un génial "instrument" de sa réalisation.<sup>361</sup> »* Et un peu plus loin :

*« Pour Focillon, toutefois, le savoir-faire de l'artiste semble toujours être soumis à une volonté "supérieure", celle des formes et de leur devenir ; une volonté en vertu de laquelle le sens d'une œuvre se trouve dans le processus constructif lui-même [...]. Les œuvres d'art, donc, ne possèdent pas de valeur en référence à un sens ontologique ou métaphysique qui les transcende, mais elles vivent et s'expriment uniquement à travers la rencontre d'une matière et d'une technique qui sont immédiatement "forme".<sup>362</sup> »*

De nouveau, un vocabulaire, ou du moins des centres d'intérêts communs apparaissent dans les textes de Focillon et de Benjamin. Mais, ici, la question de la technique, centrale chez l'un et chez l'autre, est aussi révélatrice de conceptions profondément différentes. Benjamin y voit le médium dont l'artiste doit se saisir pour transformer la société, mieux, elle est l'outil par lequel et la société et le regard sur l'histoire se transforment, alors que Focillon la conçoit comme le « savoir-faire » permettant à l'artiste et l'artisan d'inscrire une forme dans la matière, en un sens prédéterminée par sa propre vie. Ce glissement de définition

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 135-136.

<sup>361</sup> Maddalena Mazzocut-Mis, *art. cit.*, p. 185.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 186.

d'un même terme d'un auteur à l'autre n'est pas le seul exemple, puisque en reprenant l'interprétation des thèses de Focillon par George Kubler dans *The Shape of Time*<sup>363</sup>, Maddalena Mazzocut-Mis développe le sens d'une autre notion de Focillon qui marque un nouveau point d'achoppement avec les textes de Benjamin :

*« Malgré d'évidentes affinités entre la position de Kubler et celle de Focillon, la pensée de ce dernier sur l'actualité nous semble s'éloigner des affirmations de Kubler. Focillon ne cherche pas à déterminer ce qu'est "l'actualité" en elle-même, mais l'ensemble formé par l'"actualité" et l'"inactualité" qui concourent simultanément, chacune à leur rythme, à former ce temps stratifié que l'historien peut découper et analyser. Chaque événement est alors le résultat contingent d'une mise en relation de différentes "actualités" et "inactualités" (une œuvre d'art par exemple est à la fois actuelle et inactuelle) qui ont des vitesses distinctes. "Le moment n'est pas un point quelconque sur une droite, mais un renflement, un nœud. Ce n'est pas non plus le total additionnel du passé, mais le lieu de rencontre de plusieurs formes du présent." »<sup>364</sup>*

A partir de là se révèlent les différences avec l'« image dialectique » de Benjamin. L'« actualisation », on l'a vu, n'est pas pour Benjamin la coexistence d'un complexe de présents dans un nœud historique révolu, mais la retranscription du passé dans une forme active (l'actualisation et non l'actualité), la manière dont le fait passé est perçu dans le présent, qui, du même coup, fixe la rencontre de l'« Autrefois » et du « Maintenant » en une « dialectique à l'arrêt ». En fait, plus qu'une simple discussion sur les notions d'« actualité » ou d'« actualisation », il semble s'agir ici d'un « nœud » de glissements sémantiques qui relie et différencie Benjamin et Focillon, Focillon et Malraux, Benjamin et Malraux. Et ceci, autour d'une question plus large qui chez Malraux se trouve sous le terme de « psychologie », et renvoie, chez Benjamin et Focillon à leur méthodologie historique, question dont tout l'intérêt passe par un jeu de positionnements *face* et *dans* la micro et la macro histoire. Ce jeu redouble celui repéré chez Benjamin entre la méthodologie et l'événement ou le fait historique, et produit une série de dialectiques qui chez les uns et les autres provoquent des glissements autour des mêmes termes. Ainsi, la « psychologie de l'art » n'est pas chez Focillon, comme l'écrit Mazzocut-Mis, « *une recherche psychologique qui aurait pour but l'analyse des personnalités créatrices. Elle est plutôt une rigoureuse recherche sur les spécificités fonctionnelles et opératives de la création, sur les faits artistiques, vus à travers leurs structures et les moments fondamentaux de leur*

---

<sup>363</sup> George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on The History of Things*, New Haven, Yale University, 1962. (*Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Champ libre, 1973.)

<sup>364</sup> Maddalena Mazzocut-Mis, *art. cit.*, p. 190-191.

réalisation.<sup>365</sup> » Ceci, parallèlement au fait qu'il énonce dans *La Vie des formes* qu'il lui faut observer « des phénomènes d'ordre technique [...] en les posant pour nous dans les mêmes termes et sous le même angle que pour l'artiste.<sup>366</sup> » Pour Malraux, la question de la méthodologie « psychologique » se pose selon Christiane Moatti comme la manière « de réfléchir au phénomène de la création artistique à la fois comme acteur et comme spectateur.<sup>367</sup> » C'est cette même idée qui est reprise par Michel Melot lorsqu'il écrit que « Malraux appelle "Le double temps de l'art" : celui de son apparition et celui de sa réception dans la durée<sup>368</sup> ». Idée encore plus précisément définie par Jean-Pierre Zarader dans son *Malraux ou la pensée de l'art*. Malraux écrira d'ailleurs lui-même en 1972 dans *L'Intemporel* que l'art : « est de son temps, mais est aussi dans notre temps.<sup>369</sup> » C'est bien là un mouvement présenté par Christiane Moatti correspondant aussi à la position « distanciée » de Benjamin par rapport à l'histoire de la photographie, au rapport entre la photographie surréaliste et les photographies pré-industrielles de « Petite histoire de la photographie » et de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », et enfin au principe de l'« image dialectique ».

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>366</sup> Henri Focillon, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>367</sup> Christiane Moatti, « Notices », in André Malraux, *Écrits sur l'art*, T. 1, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2004, p. 1497.

<sup>368</sup> Michel Melot, « Illustrer l'histoire de l'art », in, Joëlle Moineau, Nathalie Prei (dir.), *L'image à la lettre*, Paris, Association Paris-Musées ; Des Cendres, p. 201-226.

<sup>369</sup> André Malraux, *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976, p. 132

### III. Conclusion

Walter Benjamin et André Malraux partent des mêmes interrogations sur la reproduction photographique et y trouvent les mêmes implications, en particulier le moyen d'une diffusion des œuvres d'art au plus grand nombre et l'impact de la technique sur les significations des œuvres. Cependant, les buts de Malraux et de Benjamin diffèrent dans la fonction même qu'ils attribuent à l'œuvre reproduite. Chez Malraux la reproduction, le montage photographique, littéraire et historique ne sont pas des médiums de transformation sociale, ni même le lieu d'une interrogation du positionnement de l'auteur et du spectateur face à leur condition sociale et politique dans l'espace de la production. Selon l'écrivain, la reproduction d'œuvres d'art et les écrits sur l'art sont des outils utilisés pour une réorientation de l'expérience esthétique et la compréhension de la place de la création dans l'histoire de l'art. S'il semble que c'est ici que se situe le point d'écart entre les deux auteurs, il faut aussi relever que tous deux se saisissent de problématiques contenues dans les avant-gardes et dans les pratiques illustratives d'historiens de l'art comme Warburg et Wölfflin. Ils théorisent et systématisent des idées présentes dans les premiers débats sur l'utilité politique et éducative de la reproduction. Ils en analysent les fondements théoriques et les fonctions productives. Ce qui ne se fait pas sans une déviation. Chez Warburg, par exemple, l'image photographique reste le signe d'une médiation du discours, alors que pour Benjamin elle acquiert une fonction sociale. S'il ne s'agit pas là d'une comparaison qui s'opère sur les mêmes termes, c'est un décalage significatif à relever et de surcroît si l'on considère que Malraux investit l'une et l'autre de ces orientations. Selon lui, la reproduction photographique est à la fois médiation du discours et médium de « médiation » politique et social, double fonction qui se manifeste dans un statut particulier permettant à son spectateur d'atteindre une communion ultérieure avec l'original. A partir de là, il apparaît que la reproduction photographique, dans l'œuvre de Malraux, n'est pas située au même niveau de médiation que dans les textes de Benjamin. En fait, elle semble devoir atteindre un degré supérieur de réification ou du moins d'autonomie significative par rapport à l'original, limite que ne franchit pas Benjamin, puisque les qualités qu'il lui accorde sont justement de rester dans le domaine technique et de suppléer à la diffusion limitée de l'original, et non d'en faire un objet indépendant à moins de devenir œuvre d'art. D'ailleurs, nous avons vu que la reproduction d'œuvre d'art n'est qu'une étape pour le problème de la création artistique.

Si le sens de cette comparaison a été de repérer des définitions communes de la reproduction photographique qui interagissent avec leurs propres conceptions historiques, celles-ci n'en restent pas moins différentes car informées par des problématiques propres à chaque auteur. Cependant, chez l'un et chez l'autre, les définitions accordées à la

photographie se retrouvent dans leur méthodologie historique, ce qui chez Benjamin, se manifeste par une liaison entre son discours sur la photographie, sa théorisation du montage brechtien et sa pensée, sa méthodologie et son écriture de l'histoire.

En suivant ce cheminement, on pourrait être tenté de transposer les conséquences du montage brechtien dans une étude de la pratique illustrative de Malraux. Mais, pour nous, l'étude de ce dernier nous a seulement permis de dégager un ensemble d'implications significatives et sa cohérence dans la pensée de Benjamin. Ainsi, la liaison entre photographie, film, montage et création ici présentée nous permettra de préciser la définition de la mise en place d'un réseau iconographique dont la signification orientée pourra être reconnu par le spectateur, tout autant que de percevoir comment la reproduction se conçoit comme un outil permettant une reconstruction historique, de représentation de l'histoire de l'art.

## Conclusion de Chapitre

Lors de sa présentation de la théorie de l'histoire de Malraux, Jean-Yves Tadié, dans son introduction aux *Écrits sur l'art* de la « Pléiade », décrit l'écrivain comme « *un romancier de la discontinuité* » : « [...] depuis Les Conquérants jusqu'aux Noyers de l'Altenburg, son mode de narration favori est la scène ; c'est ainsi qu'il rassemble et publie chez Gallimard des Scènes choisies, non des morceaux choisis, comme tout le monde faisait à l'époque.<sup>370</sup> » Ainsi, nous pouvons nous demander si la pensée de l'histoire de l'art de Malraux ne pourrait pas se retrouver dans ce type d'écriture et, par extension, dans la structure argumentative de ses écrits sur l'art, et ce, en se positionnant à la suite du repérage du lien entre la méthodologie historique et l'écriture de Benjamin. On a pu le voir, chez Benjamin, l'histoire et sa représentation littéraire sont jointes, c'est-à-dire que la forme de l'écrit passe par un découpage du *continuum* littéraire (le montage de citations) à l'image de sa propre théorie de l'histoire. Reste à identifier si le travail d'écriture de Malraux fait lui aussi « *éclater du dedans le domaine de la vie littéraire*<sup>371</sup> » en produisant des textes sur l'histoire de l'art qui fonctionneraient par *démontage* et *remontage*, comme le propose sa conception de l'histoire de l'art en tant que « destruction de l'histoire ».

Une première piste de lecture est de comprendre que le « discours de crise » identifié par Blanchard pour les années 1930 est encore valable pour la définition des textes de Malraux des années 1950. Ceci parce qu'ils apparaissent dans l'entre-deux guerres, mais qu'ils contiennent aussi en eux les conséquences de la Seconde Guerre mondiale. La question devient alors de se demander si, dans le cadre de cette entreprise de reconstruction de l'histoire, Malraux parvient dans l'espace du livre d'art (et par quels moyens ?) à répondre aux questions de confrontation des cultures, de définition de codes de communication et de relation à la tradition. On a abordé ces problématiques en dernier lieu en rapprochant Malraux de Focillon, car, si les questions de la photographie et de la technique d'écriture trouvent bien leurs sources chez Benjamin, les questions plus généralement liées à l'histoire de l'art (aux métamorphoses, au Style et à sa « vie ») sont plus éclairantes à travers sa lecture de Focillon, entre autres historiens<sup>372</sup>.

C'est d'ailleurs aussi d'une manière plus proche de Focillon que de Benjamin, que Malraux envisage l'écriture de l'histoire de l'art. Le lyrisme constant de son discours, en cela aussi

---

<sup>370</sup> Jean-Yves Tadié, « Introduction », in André Malraux, *Écrits sur l'art T. I*, Paris, Gallimard, 2004, p. XXVI.

<sup>371</sup> Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114.

<sup>372</sup> « La Bibliothèque d'André Malraux », in André Malraux, *Écrits sur l'art T. II*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1291-1307.

proche d'Elie Faure, est sur ce point particulièrement important. Ici, l'histoire de l'art et sa réception ne passent pas par sa communication scientifique, ni même philosophique ou politique, mais avec un minimum d'indications chronologiques et lors d'une approche poétique et visuelle intermédiaire à la « communion » avec l'original. Cette fonction de « médiation » de l'œuvre reproduite et de connaissance de l'art déliée de ses considérations historiques et scientifiques prend une place si conséquente dans les écrits de Malraux, que sa communication nécessite la mise en place d'une méthodologie « poétique » et « combinatoire » qui associe texte et image. Méthodologie dont l'orientation littéraire et contemplative prend le pas sur l'objectivité chronologique, la rigueur scientifique et la stabilité documentaire.

A travers les exemples développés dans ce chapitre, on a pu observer quel mouvement historique permet aux reproductions d'œuvres, et plus largement aux images, d'être disposées de manière à ce qu'elles initient ou expriment un discours « indépendamment » d'un texte d'histoire de l'art. Ce mouvement historique suit celui de son développement commercial, mais aussi de sa définition en tant que médium visuel et « temporel ». C'est par ces fonctions que la photographie devient l'outil privilégié pour l'enseignement d'une discipline dont l'objet principal est l'art dans son environnement historique. A ceci s'ajoute, on en a perçu les premières implications avec Warburg et Wölfflin, que la reproduction accompagne (puis remplace) le mode même de transmission de la connaissance en histoire de l'art, le discours oral et écrit, arts du temps eux aussi. C'est ce croisement de temporalités qu'il nous faut maintenant observer, et en particulier ses manifestations dans le livre, autre « outil » privilégié de la diffusion de la connaissance en histoire de l'art.

Après ces questionnements historiques et théoriques généraux, il convient donc de se concentrer sur le lieu même de la diffusion de ces discours, le livre. Pour cela, il faut revenir sur un ensemble de principes inhérents à celui-ci et à la reproduction, au texte et à l'image, à leur développement temporel, à leur structure et insertion physique, ainsi qu'à leur possible manipulation.

Afin d'en comprendre les incidences, il faut percevoir que s'il existe bien un changement d'état de l'œuvre originale par sa reproduction, dans l'espace du livre ce n'est plus du seul fait de la technique photographique. Les dépréciations ou changements de nature décrits par Benjamin et Malraux interviennent aussi par des regards extérieurs et successifs : celui du photographe, de l'auteur, de l'éditeur et du lecteur. De fait, la « théâtralisation » du discours sur l'art qu'on a pu observer chez Warburg et Wölfflin est à réinsérer au sein de ce réseau interprétant auquel il faut encore ajouter les composantes significatives du livre. Roland



Barthes l'a montré dans des textes comme « Rhétorique de l'image »<sup>373</sup> ou *La Chambre claire*<sup>374</sup>, mais nous ne reviendrons pas sur les définitions sémiotiques qu'il y met en place, de manière à nous en dégager, et à justement se concentrer sur l'observation de ce qui peut « connoter » la reproduction photographique dans le livre d'histoire de l'art. La suite de cette étude se propose donc de revenir sur les ouvrages de Malraux, auxquels nous joindrons une comparaison avec ceux de Georges Bataille. Nous axerons alors les problématiques qu'ils soulèvent autour des rapports discours / image(s), image(s) / discours ou image(s) / image(s) joint à leur environnement de production. S'agissant d'ouvrages, et non plus de cours, de conférences ou d'éléments purement visuels, chacun de ces rapports ne peut en effet être envisagé l'un sans l'autre.

---

<sup>373</sup> Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Œuvres Complètes, Livres, textes, entretiens, 1962-1967*, Seuil, Paris, 2002, p. 573-577.

<sup>374</sup> *Ibid.*, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

## **Chapitre II. Topologie et topographie : lieux, structure et rhétorique du discours illustré sur l'art**

Au commencement d'un questionnaire dédié aux « lieux » des discours illustrés sur l'art, il semble qu'une première définition puisse être comprise de manière abstraite. Ainsi, le premier lieu auquel se rapporterait un discours sur l'art, et par là même tout type de discours, peut d'abord être la « position », ou l'« endroit » d'où parlent les écrivains, les critiques, les philosophes, les artistes et les historiens d'art. C'est par exemple celui dont parle Michel Foucault lorsque, dès les premières lignes de *L'Ordre du discours*, il cherche à se « *glisser subrepticement* », à être « *enveloppé* », à « *[s]'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom [le] précédait depuis longtemps.*<sup>375</sup> » S'agissant de l'introduction à sa leçon inaugurale au Collège de France, le Collège est certes le lieu initial de son discours. Cependant, celui dont parle Foucault est aussi plus large. Ce « lieu » est composé de l'ensemble des discours qui l'ont précédé et qui le côtoie, ainsi que de ceux à venir, au moment où il parle et où il vit, dans l'espace géographique et historique qui appartient au Foucault de 1971. C'est un « lieu historique » synonyme de « moment » historique géographiquement ancré. L'histoire de la pensée devient donc un espace pouvant être défini spatialement.

Toutefois, ce « lieu » est mouvant. D'abord parce qu'il s'évanouit à l'instant même de son évocation, mais aussi parce qu'il dépend de chacun des auteurs, de chacun des discours, de leur type, de leur genre, de leur adresse. Si ce lieu abstrait assigné au discours peut être considéré comme un champ englobant la « *voix sans nom* », celui-ci n'est pas clos, ni même uniforme. Définir le champ du discours sur l'art revient finalement à en observer les connexions avec d'autres champs, qu'il s'agisse de champs disciplinaires, philosophiques, méthodologiques ou littéraires, comme on a pu le voir à travers les exemples de Warburg, de Benjamin et de Malraux. Focillon, s'opposant à Romain Rolland ou à Louis Hourtiq pour qui l'histoire de l'art est, pour l'un, une discipline annexe à d'autres disciplines, et, pour l'autre, doit être autonome intellectuellement et institutionnellement, ne dit rien d'autre lorsqu'il défend l'idée que l'histoire de l'art « *doit [s]'entretenir avec les autres disciplines de sciences humaines, et notamment l'histoire.*<sup>376</sup> » L'histoire de l'art est alors comprise comme une discipline médiane qui doit jouer selon lui avec les sciences sociales, l'histoire, l'archéologie indienne et l'étude des civilisations extrême-orientales, l'histoire du commerce des œuvres et des professions, du musée et des collections, etc. La circonscription de l'histoire de l'art, tout comme celle de la reproduction photographique, est donc poreuse. Mais dans ce nouveau chapitre, il s'agit de se désengager de problématiques philosophiques et théoriques, de

---

<sup>375</sup> Michel Foucault, *L'Ordre du discours* (1971), Paris, Gallimard, 2001, p. 7.

<sup>376</sup> Alice Thomine, « L'enseignement. "Quelques idées ont autant de façon que les yeux des papillons" », in Christian Briend, Alice Thomine, *La Vie des formes. Henri Focillon et les arts*, Gand, Snoeck, 2004, p. 158.

manière à revenir à un questionnement ancré physiquement, de manière à en observer les modes de visibilité et de lisibilité.

La question qui se pose ici devient donc de savoir quelle « place » occupe André Malraux au sein du « champ » de (l'histoire de) l'histoire de l'art ? Ceci revenant à se poser autant la question du contexte de publication et d'énonciation du discours que celle de son champ de référence et de son individualité. On le sait, depuis Michel Foucault ou Roland Barthes<sup>377</sup> (ils l'ont exprimé chacun de manières différentes), qu'il existe pour chacun des discours des ordres d'énonciation, des « codes » de langage, des références communes, mais aussi que ceux-ci ne sont pas catégoriquement définissables car contenant en eux-mêmes les caractéristiques de genres différents. Si le Collège de France, l'espace du cours ou encore la conférence sont des lieux de « codification » du discours pour Foucault, le genre éditorial de l'histoire de l'art éditée et illustrée en est pour nous un autre. C'est ce que nous observerons ici principalement pour Malraux, mais qui sera aussi développé pour Georges Bataille dans la seconde partie de ce chapitre. Il s'agit d'observer comment ces auteurs s'insèrent dans ce genre éditorial, tout en individualisant leur écriture et leur pensée en jouant de différents registres. Registres d'abord littéraires puisque le discours sur l'art est ici avant tout compris comme étant transmis par le langage dans sa forme éditée, mais également registres, pour ce qui concerne notre problématique de travail, qui réévaluent les fonctions textuelles et visuelles dans le livre.

Cette première question problématique sera ici doublée d'un second questionnement topologique lié, celui-ci, à un rapport direct à deux lieux physiques : le lien du discours sur l'art à une indexation localisable physiquement, de manière directe ou dans l'écart (et ici ce sera celui de l'espace d'exposition des œuvres d'art ou de tout espace réunissant des représentations comprises comme telles), et le livre considéré comme un objet dont l'agencement des composantes peut se définir comme une topographie signifiante.

En effet, si l'étude de l'histoire du genre éditorial de l'histoire de l'art paraît indissociable de la question de l'indexation du discours, d'abord historique et nous avons vu comment celle-ci est des plus importantes dans le méthodologie de l'histoire de Malraux, Benjamin, Warburg et Focillon, ceci se joue aussi au sein d'un rapport d'indexation à des lieux physiques donnés. À la lecture des textes d'histoire de l'art, de Vasari à Schlegel, ou, plus largement encore, de Philostrate à Malraux et Bataille, il apparaît que l'évolution de la représentation textuelle, et, pour nous illustrative, des œuvres d'art et de leur histoire, suit celle de leurs lieux de monstration.

---

<sup>377</sup> Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967), in *Essais critiques*, IV. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 154-157.

Les livres sur l'art traite d'objets artistiques rassemblés à un moment donné en un seul lieu, de la galerie antique aux trésors des églises, du cabinet de curiosité à l'exposition contemporaine, et présentés dans une forme scripturale qui va de l'*ekphrasis* au catalogue d'exposition illustré en passant par l'inventaire, le catalogue monographique, l'index et l'essai sur l'art.

Or, le genre de l'histoire de l'art générale embrassant toutes les périodes possibles ou celui de l'essai sur l'art à teneur poétique, littéraire ou philosophique, paraissent d'abord déroger à cette règle en s'affranchissant des espaces « instituant » (dans le sens où chacun des lieux précédemment cités « établissent » une fonction et un statut particulier de l'objet), en ayant comme priorité une vision personnelle de l'objet traité et en se donnant pour objectif de rassembler dans le discours édité des objets qui n'ont initialement pas de lieux communs ou, du moins, en en donnant une représentation éditée qui en appuie ou en change la signification. Ainsi, qu'il s'agisse du livre de Bataille sur la grotte de Lascaux et de son chapitre traitant textuellement et visuellement de la « description de la grotte » ou encore de la structure argumentative des *Musée imaginaire* de Malraux (*Psychologie de l'art*, *Voix du silence*, *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, *La Métamorphose des Dieux*), nous proposons ici une lecture de ces ouvrages qui, plus qu'une information sur les propos et les genres éditoriaux, s'inscrit sous l'angle d'une histoire de l'indexation du discours sur l'art à un ensemble d'espaces qui les amènent à se construire avec, en décalage ou contre ceux-ci. Chacun de ces livres étant à leur manière des lieux de réindexation matériellement finis.

Pourtant, nous prendrons aussi pour acquis la définition qu'en donne Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, définition en mouvement et énoncée lors d'un questionnement sur la délimitation d'une œuvre dans le champ du savoir. Poursuivant un développement sur « l'œuvre » d'un auteur en tant qu'attribution d'un certain nombre de textes, Foucault se pose alors la question de la délimitation de « l'unité matérielle du livre »<sup>378</sup> et conclut :

« C'est que les marges ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : par-delà le titre, les premières phrases et le point final, d'autres textes, d'autres phrases : nœud dans un réseau. [...] Le livre a beau se donner comme un objet qu'on a sous la main ; il a beau se recroqueviller en ce petit parallépipède qui l'enferme : son unité est variable et relative. Dès qu'on l'interroge, elle perd son évidence ; elle ne s'indique elle-même, elle ne se construit qu'à partir d'un champ complexe de discours.<sup>379</sup> »

Ne pourrait-on pas alors considérer sur un même plan le livre de citations de Benjamin en tant que représentation en travail de l'histoire et les livres sur l'art de Malraux en observant leur reprises et réécriture (dans les années 1950 en tout cas) comme des construction

---

<sup>378</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, 2008, p. 36.

<sup>379</sup> *Idem*.

textuelle et visuelle en travail, et ce malgré des formes éditées *a priori* finie ? Leurs pensées de l'histoire fonctionnant pour chacun par montage, juxtaposition et reconfiguration afin de produire un nouveau discours sur l'art, ce pourrait être là la forme d'un discours de crise qui se construit par confiscation, arrachement, superposition, fragmentation, appropriation, séparation du signifiant et du signifié, juxtaposition, agrandissement et diminution, angle de vue, etc.

C'est en suivant l'ensemble de ces questionnements que nous traiterons d'abord du *Musée imaginaire* de André Malraux (1947) comme écart du musée, puis du *Le Lascaux ou la naissance de l'art* de Georges Bataille (1955) en lien avec son indexation topographique et sa mise en images de la grotte. Ces deux parties qui se succèdent en raison des dates de publication des livres, sont elles-mêmes divisées en deux sections : une section de contexte éditorial et une section d'analyse de l'argumentation et de la place et du fonctionnement de leur illustration. Ces sous-divisions permettront d'exposer des éléments contextuels importants qui agissent sur des points essentiels de chacun des discours et de leurs constructions : le rôle de l'éditeur Albert Skira dans chacun des cas, le lien du passage d'un contexte français à un contexte Suisse, puis de la Suisse vers la France et la fragmentation de l'élaboration du discours qui s'en suit chez Malraux, ou encore la mise en forme du livre de Bataille en fonction de ses visites dans la grotte de Lascaux et de l'insertion de l'ouvrage au sein de la collection « Les Grands siècles de la peinture ». Au cours de ces observations, pourront être précisées plusieurs questions régies par celle du livre comme indexation fidèle ou dans l'écart d'un lieu donné.

## Partie 1. Le Musée imaginaire d'André Malraux comme écart du musée

« [...] nous disposons de plus d'œuvres significatives pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée. 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. »

André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 14.

Fort de sa réputation d'écrivain, de son engagement pendant la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale ainsi que de sa récente carrière politique, les volumes sur l'art d'André Malraux reçoivent d'abord un accueil positif dans les revues d'art et de littérature de l'époque. Les critiques viendront, mais les qualificatifs les plus élogieux interviennent d'abord, logiquement, dans les écrits de la communauté d'intellectuels qui l'accompagne. Ainsi peut-on lire par exemple en 1950 dans les pages de la revue *Liberté de l'esprit*, lors d'un compte-rendu de Claude Mauriac sur *La Monnaie de l'absolu*, que « *cette œuvre sur l'art est, par elle-même, une œuvre d'art. Et non pas seulement en raison de la beauté matérielle de ces volumes, aussi richement que subtilement illustrés. Le texte vaut, en effet, les plus belles reproductions.*<sup>380</sup> » Malraux lui témoignera sa reconnaissance dans une lettre du 21 septembre 1950 et précisera que « *ce caractère [d'œuvre d'art] est précisément ce qui le distingue des livres des historiens d'art et des monographistes.*<sup>381</sup> » S'il s'agit là d'une discussion sur *La Psychologie de l'art*, l'écrivain écrira également, en 1957 dans l'introduction générale à la *Métamorphose des Dieux*, que « *ce livre n'a pas pour objet l'histoire de l'art – bien que la nature même de la création artistique m'y contraigne souvent à suivre l'histoire pas à pas – ni une esthétique [...].*<sup>382</sup> »

La définition du statut et du genre des ouvrages de Malraux est alors posée d'emblée. Mais ce statut d'« œuvre d'art » pour un essai sur l'art n'est pas sans poser problème. En effet, usant d'un langage littéraire, d'un lyrisme oratoire pour nombre de passages, et utilisant les

---

<sup>380</sup> Claude Mauriac, « La Monnaie de l'absolu », *Liberté de l'esprit*, septembre 1950, n° 13, p. 172.

<sup>381</sup> Lettre publiée par Claude Mauriac dans *Le Temps immobile, T. III, Et comme l'espérance est violente*, Paris, Grasset, 1976, p. 144-145.

<sup>382</sup> André Malraux, *La Métamorphose des Dieux*, Paris, Gallimard, 1957, p. 35.

illustrations comme des signifiants quasiment autonomes, André Malraux propose une lecture singulière de l'histoire de l'art qui portera largement à discussion, tant au sujet de son discours que de la forme de ses ouvrages ou du concept de « musée imaginaire ». Basée sur l'utilisation de la reproduction photographique d'œuvres d'art et des possibilités techniques qui lui sont inhérentes, sa représentation de l'histoire de l'art le conduit à opérer des rapprochements historiques et géographiques inhabituels dont le fonctionnement est fondé sur des parallèles formels et thématiques. La fonction iconographique elle-même remet en cause la nature démonstrative et documentaire qui lui est usuellement attribuée dans les livres d'histoire de l'art. Ainsi, Malraux écrit-il dans le prologue de l'édition de 1950 de son *Goya* :

*« Bien que ce livre ne fasse pas partie de la Psychologie de l'art, nous lui avons donné la même présentation, parce que les gravures y jouent le même rôle. Elles n'appartiennent guère à ce que les ouvrages appellent illustration : elles n'accompagnent pas la description des œuvres mais la remplacent et, comme les images d'un film, entendent parfois suggérer par leur cadrage ou par leur succession./ Comme, dans la Psychologie de l'art, je suppose connus la vie et l'œuvre de Goya. [...] Mon objet n'est ni celui des biographies [...] ni celui des "travaux d'ensemble" provisoires encore, mais excellents.<sup>383</sup> »*

En reprenant l'idée exprimée par Roland Recht selon laquelle, à la suite de Vasari qui associe « systématiquement [...] dans le cadre d'une doctrine à la fois historique et esthétique, la narration et le catalogue », la naissance de l'histoire de l'art repose « sur la constitution arbitraire d'un corpus à partir duquel une histoire peut être écrite »<sup>384</sup>, on peut se demander ce qu'implique les déclarations d'intention de Malraux affichant une remise en cause du statut même de l'ouvrage d'histoire de l'art.

Suivant l'angle problématique que nous proposons dans ce chapitre, le titre même du premier volume de *Psychologie de l'art*, *Le Musée imaginaire*, nécessite l'observation des différences qu'un tel concept entretient avec le musée réel et ses catégorisations historiques et géographiques. Il semble que cela tienne, certes à son utilisation de la reproduction d'œuvres d'art, mais aussi à la manière dont celle-ci intervient dans la structure même de l'ouvrage. Dans un parallélisme entre la succession des œuvres lors d'un accrochage d'une exposition et celle des reproductions dans le livre, se pose la question du discours en « œuvres » ou en images, discours d'autant plus structuré dans le livre qu'il est régi par des questions de chapitrage et d'un ordre de lecture défini, auquel il n'est normalement pas donné loisir

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, « Prologue », *Saturne Essai sur Goya* (1950), in *Écrits sur l'art T. I*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1274.

<sup>384</sup> Roland Recht, « La mise en ordre. Notes sur l'histoire du catalogue », *Cahiers du Musée National d'art Moderne*, n° 56/57, été-automne 1996, p. 22.



d'échapper. Et si, effectivement, le « musée imaginaire » s'ouvre par l'invention de sa propre imprimerie, il faut en étudier les conséquences. Ceci sera fait lors d'un retour sur l'histoire de l'édition d'art et de ses rapports à l'indexation muséale et ses catégorisations historiques.

## I. « Un nœud dans un réseau » : Contexte éditorial et rédaction de *Psychologie de l'art* (1947-1950) et des *Voix du silence* (1951)

En 1972, dans *L'Irreal*, deuxième volume de *La Métamorphose des Dieux*, Malraux écrit que *Les Voix du silence* « n'est pas plus une histoire de l'art que La Condition humaine n'est un reportage sur la Chine.<sup>385</sup> » Mais si Malraux précise ensuite que « nous ne croyons plus qu'une chronologie des événements (et desquels ?) suffise à fonder une Histoire, parce qu'une histoire ne dépasse les chronologies que si elle devient une interprétation de l'aventure humaine : aucune chronologie ne porte en elle l'hégélianisme, le marxisme, ni les théories de la culture.<sup>386</sup> », ces propos sur le statut de l'ouvrage par rapport à l'histoire de l'art ne répondent pas à sa précédente qualification d'œuvre d'art. Plus justement, nous considérerons que cette définition tient ici à celle benjaminienne déjà évoquée, selon laquelle « l'œuvre d'art proprement dite ne s'élabore qu'au fur et à mesure que s'effectue le découpage.<sup>387</sup> » C'est donc autour de la construction dans le temps de ses livres et du fonctionnement interne qui en découle que s'articulera cette section.

Si les *Voix du silence* est le texte de Malraux le plus souvent cité lorsqu'on se réfère à ses écrits sur l'art d'après-guerre, c'est parce qu'il peut être considéré comme le « nœud » de ses réflexions de l'époque. Version finalisée, bien que sa forme en un volume semble n'être qu'une des formes possibles, *Les Voix du silence* est le fruit de réflexions antérieures, réalisées par étapes, certaines fragmentées, qui se trouvent *in fine* au sein du volume. Volume qui annonce aussi les ouvrages suivants, certains s'y référant directement, qu'il s'agisse dans la proximité biographique, des trois volumes du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-1954), ou plus tard, de la *Métamorphose des Dieux* qu'il débute à la fin des années 1950 et termine dans les années 1970.

On se concentrera ainsi sur le passage de *Psychologie de l'art* aux *Voix du silence* puisqu'il s'agit de sa première mise en forme et des premières expositions de son discours. Le propos de cette partie est d'en observer la construction, la technique d'écriture puisque la pratique illustrative de Malraux semble s'y prêter parfaitement tant le montage, le démontage et le remontage de textes antérieurs y apparaissent au grand jour et, avec eux, la construction d'une efficace rhétorique illustrative. C'est donc cette finalisation de la construction en mouvement d'un ouvrage à l'architecture très contrôlée que nous observerons, et d'abord

---

<sup>385</sup> André Malraux, *La Métamorphose des Dieux. T. II. L'Irreal*, Paris, Gallimard, 1974, p. V.

<sup>386</sup> *Idem.*

<sup>387</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1991, p. 195.

pour en montrer la spécificité puisque de futures comparaisons finiront de la caractériser au niveau de la fabrication du livre en lui-même et de son fonctionnement interne.

## 1. Les « articles Verve » : premières illustrations (1939-1940)

La revue *Verve* (1937-1960) est une luxueuse revue créée par Tériade (Stratis Eleftheriades) qui a été précédemment collaborateur de *Cahiers d'art*, responsable de la rubrique artistique de *L'Intransigeant* avec Maurice Raynal et directeur artistique de *Minotaure*. Entre 1937 et 1940, André Malraux publie dans cette nouvelle revue quatre articles : « La "Psychologie de l'art" »<sup>388</sup>, « Psychologie des Renaissances »<sup>389</sup>, « De la représentation en Occident et en Extrême-Orient »<sup>390</sup> et « Esquisse d'une psychologie du cinéma »<sup>391</sup>, respectivement publiés dans les première, deuxième, troisième et huitième livraisons. Ces textes, de par leur titre et leur sujet, sont les premières bases de ses livres sur l'art, bien qu'il ait publié d'autres articles sur les arts plastiques et la littérature les années précédentes. Leur reprise et leur dispersion dans ses écrits postérieurs en font des textes sources. Dans cette section nous ne traiterons que des trois premiers, car ils travaillent pleinement *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*, le quatrième article sera ici mis de côté afin d'en percevoir plus tard toutes les implications.

### a) Programme éditorial et illustratif de la revue Verve

Avant d'entrer plus précisément dans l'étude des textes de Malraux, il faut rappeler que la revue *Verve* est le premier « espace de rencontre » entre Bataille et Malraux, si l'on excepte que le premier consacre en 1933 un article à *La Condition humaine*<sup>392</sup>. Bataille a en effet publié cinq articles dans les pages de la revue : « Chevelures »<sup>393</sup>, « Van Gogh Prométhée »<sup>394</sup>, « Corps céleste »<sup>395</sup>, « Le paysage »<sup>396</sup> et « La chance »<sup>397</sup>. On remarquera que certains de ces articles<sup>398</sup> sont publiés dans les mêmes livraisons que ceux de Malraux, les premier, deuxième et troisième numéros.

---

<sup>388</sup> André Malraux, « La "Psychologie de l'art" », *Verve*, n° 1, décembre 1937, p. 41-48.

<sup>389</sup> *Ibid.*, « Psychologie des Renaissances », *Verve*, n° 2, mars-juin 1938, p. 21-25.

<sup>390</sup> *Ibid.*, « De la représentation en Occident et en Extrême-Orient », *Verve*, n° 3, été 1938, p. 69-72.

<sup>391</sup> *Ibid.*, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Verve*, n° 8, 1940, p. 69-73.

<sup>392</sup> Georges Bataille, « Malraux (André) », *La Critique sociale*, n° 10, novembre 1933, p. 190-91.

<sup>393</sup> *Ibid.*, « Chevelures », *Verve*, n° 1, décembre 1937, p. 17-19.

<sup>394</sup> *Ibid.*, « Van Gogh Prométhée », *Verve*, n° 1, décembre 1937, p. 20.

<sup>395</sup> *Ibid.*, « Corps Célestes », *Verve*, n° 2, printemps 1938, p. 97-100.

<sup>396</sup> *Ibid.*, « Le paysage », *Verve*, n° 3, juin 1938, p. 114.

<sup>397</sup> *Ibid.*, « La chance », *Verve*, n° 4, novembre 1938, p. 69.

<sup>398</sup> Il faut ici préciser que certains textes de Georges Bataille sont illustrés. « Chevelures », « Van Gogh Prométhée » et « Corps célestes » sont illustrés, par des photographies pour le premier, par des reproductions d'œuvres de l'artiste pour le second et par des dessins à la plume d'André Masson pour le dernier.

Toute l'originalité de *Verve* tient dans ce type de rapprochement. Pour *Tériade*, il ne s'agissait pas de faire une revue programmatique, diffusant les idées d'un mouvement artistique ou littéraire à l'image de *Documents* ou de *Minotaure*, et de tant d'autres à l'époque<sup>399</sup>, mais de faire se côtoyer des auteurs et des artistes de mouvances différentes et, par là, représentatifs de l'activité intellectuelle et artistique de l'époque. C'est en ce sens qu'on peut y lire non seulement les textes d'Alain, Bachelard, Grenier, Leiris, Paulhan, Wahl, Joyce, Hemingway, Rilke, Sartre, Camus, Caillois, Faure, Bataille ou Malraux, mais aussi y voir les œuvres originales de Picasso, Matisse, Chagall et Braque, ainsi que les reproductions d'œuvres d'art de différentes époques et de différentes régions. Selon Michel Anthonioz, la revue serait une sorte de « *lieu idéal* » où se côtoient écrivains et artistes « *classiques* », d'autres plus « *révolutionnaires (Bataille, Sartre, Michaux)* », et d'autres au « *début [...] d'une nouvelle période (Malraux) [...]*<sup>400</sup> », de telle sorte qu'au fil des pages, *Verve* apparaît comme un panorama où se croisent les générations, les mouvements et les genres littéraires et artistiques.

Au vu de ce rassemblement, on peut se demander comment Bataille et Malraux ont pu se retrouver au sein de cette revue, ces auteurs n'ayant à l'époque que peu de points communs. À ce propos, Jean Leymarie écrit que « *Tériade a la confiance des artistes, Angèle [Lamotte<sup>401</sup>], liée avec Adrienne Monnier et passionnée de littérature gagne celle des écrivains, Verve devant être le lieu poétique de leur conjonction [...]*<sup>402</sup> » Cependant, si l'entremise d'Adrienne Monnier a bien pu être effective pour certains auteurs puisqu'elle en côtoyait un grand nombre dans sa librairie *La Maison des amis du livre* (ouverte en 1915, elle y recevait entre autres Joyce, Breton, Benjamin ou Gide<sup>403</sup>), les rapports qu'elle entretient avec Bataille et Malraux ne permettent pas de penser qu'elle soit à l'origine de leur participation à *Verve*. En effet, le rôle d'Angèle Lamotte et d'Adrienne Monnier doit être relativisé, en particulier pour Georges Bataille qui était déjà en contact avec *Tériade* lors de la conception du projet *Minotaure* quelques années auparavant<sup>404</sup>. De la même manière, il n'existe que très peu de renseignements sur les liens entre Adrienne Monnier et André Malraux. Malgré la vente par cette dernière d'un extrait de scénario manuscrit de *L'Espoir* d'André Malraux en 1936, il semble que la participation de l'auteur à la revue tienne

<sup>399</sup> Yves Chevretil-Desboilles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Entrevue, 1993.

<sup>400</sup> Michel Anthonioz, « *Verve* », in *Hommage à Tériade*, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1973, p. 40.

<sup>401</sup> Seconde secrétaire et collaboratrice de *Tériade*.

<sup>402</sup> Jean Leymarie, « *Le jardin sur la mer* », in *Hommage à Tériade*, op. cit., p. IX.

<sup>403</sup> Maurice Imbert, Raphaël Sorin, *Adrienne Monnier et la Maison des Amis des livres*, Paris, IMEC, 1991.

<sup>404</sup> « *À la suite de l'arrêt de la revue Documents, Skira entre en contact avec Bataille pour un projet de revue qui deviendra plus tard Minotaure. Bataille qui avait dû renoncer à Documents (en janvier 1931) fut le premier auquel Albert Skira – qui allait en être l'éditeur – s'adressa et fit part de son projet. Selon lui, Bataille en aurait parlé à Reverdy et Reverdy à Breton et à Eluard : c'est ainsi que "ma revue devint surréaliste". L'idée de Skira et celle de Tériade, son associé était d'une revue d'art luxueuse [...] et provocante.* » : Michel Surya, *La Mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 234-235.

principalement à sa renommée en tant qu'écrivain, mais aussi et surtout, à l'intérêt que suscitait le changement de direction de sa carrière littéraire. En effet, si Malraux a déjà publié des textes critiques sur l'art portant sur Galanis<sup>405</sup>, Rouault<sup>406</sup>, Fautrier<sup>407</sup> ou la sculpture gréco-bouddhique<sup>408</sup>, il écrit dans *Verve* ses premiers textes inaugurant une somme importante, essentiellement liée à l'histoire de l'art et à une vision englobante de celle-ci.

Au-delà de cette ligne éditoriale, le projet de *Verve* se double d'un intérêt significatif pour l'insertion de l'image dans la revue. Le programme de la revue, annoncé à la première page du premier numéro, est sur ce point particulièrement important puisqu'il insiste sur la qualité des reproductions et leur fonction au sein de chacune des livraisons :

*« Verve se propose de présenter l'art intimement mêlé à la vie de chaque époque et de fournir le témoignage de la participation des artistes aux événements de leur temps. Verve s'intéresse dans tous les domaines et sous toutes ses formes à la création artistique. Verve s'interdit toute fantaisie dans la présentation des documents. La valeur de ses éléments dépend de leur qualité, du choix qui en a été fait et de la signification qu'ils prennent par leur disposition dans la Revue. Pour que les images gardent le sens de pièces originales, Verve utilise les moyens techniques les mieux appropriés à chaque reproduction : héliogravure en couleurs, héliogravure en noir, typographie. Elle ne dédaigne pas de se servir du procédé oublié de la lithographie.<sup>409</sup> »*

Bien que les illustrations soient au centre du projet éditorial de la revue, tous les articles ne sont pas illustrés, et toutes ne peuvent être considérées à proprement parler comme des reproductions d'œuvres d'art, le texte programmatique insiste lui-même sur la dichotomie entre « documents » et « pièces originales ». Les procédés employés, ceux-là même qui en font une revue luxueuse, donnent à certaines illustrations une qualité proche des livres illustrés tels qu'ils étaient conçus à l'époque, livres d'écrivains illustrés par des artistes au moyen de la lithographie ou d'autres procédés et qui peuvent être définis comme « *la forme moderne du livre enluminé* ».<sup>410</sup> Certains des livres de Bataille et de Malraux appartiennent à ce genre comme, entre autres, *Sacrifices*<sup>411</sup>, *Histoire de l'œil*<sup>412</sup> ou *Madame Edwarda*<sup>413</sup> pour

---

<sup>405</sup> André Malraux, « Les Peintures de Galanis », *Exposition D. Galanis*, Galerie de la Licorne, 1922, p. 3-10 ; *Ibid.*, « À propos des illustrations de Galanis », *Arts et métiers graphiques*, 1<sup>er</sup> Avril 1928, p. 225-231.

<sup>406</sup> *Ibid.*, « Notes sur l'expression tragique en peinture, À propos d'œuvres récentes de Rouault », *Formes*, n° 1, , décembre 1929, p. 5-6.

<sup>407</sup> *Ibid.*, « Exposition Fautrier », *La Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> février 1933, p. 345-346.

<sup>408</sup> *Ibid.*, « Exposition Gothico-bouddhique. – Exposition Gréco-bouddhique », *La Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> Février 1931, p. 298-300.

<sup>409</sup> *Verve*, n° 1, Décembre 1937, p. 1.

<sup>410</sup> Georges-Majerus Malou, *Livres illustrés et livres d'artiste*, Luxembourg, Bibliothèque Nationale de Luxembourg, 2002, p. 9. Voir à ce sujet pour une catégorisation de ces publications dans l'entre-deux-guerres et après-guerre : Antoine Caron, *50 livres illustrés depuis 1947*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1988.

<sup>411</sup> Georges Bataille, *Sacrifices*, avec cinq eaux-fortes d'André Masson, Paris, GLM, 1936.

le premier, et *Lune en papier*<sup>414</sup>, *Les Conquérants*<sup>415</sup>, *La Voie royale*<sup>416</sup> ou *La Condition humaine*<sup>417</sup> pour le second. Cependant, tout l'intérêt de cette revue, à l'image de ce qu'a aussi pu être *Minotaure*, est la juxtaposition de ces techniques de reproductions avec celle, appartenant à un autre genre, de la reproduction photographique d'œuvres, procédé fonctionnant *a priori* sur le mode alors classique de l'illustration, du document, et non de l'autonomie artistique.

Si cette juxtaposition de modes de reproduction est au cœur du projet de la revue, en reprenant les sommaires des deux premiers numéros, on observe que s'opère pourtant une présentation de plus en plus cloisonnée des éléments illustratifs hétérogènes constituant le corps de chacune des livraisons (**pl. 14**). Ainsi, le sommaire du premier numéro présente-t-il les textes et les images en suivant leur ordre d'apparition dans le numéro. Textes et images paraissent donc placés sur un même plan. Mais seules les lithographies, à l'image des *Quatre Éléments* de Fernand Léger, ont le même statut que les textes, celui d'œuvres originales. Si déjà une différenciation apparaît ici entre l'image d'art originale et la reproduction photographique, une seconde apparaît au sein même des illustrations des articles. Ainsi, chaque texte illustré est présenté avec la liste des œuvres qui l'accompagnent. Par exemple, pour le texte « Chevelures » de Georges Bataille, il est indiqué : « Photographies de Man Ray, Blumenfeld et Cartier ». Simple mention donc, encore que cette présentation des illustrations par les noms des photographes marque encore leur statut d'œuvre d'art. Avec l'exemple du texte de « La Peinture de la réalité au XVIII<sup>ème</sup> siècle » de René Huyghe, la catégorisation de l'image illustrative se précise encore. Le sommaire présente bien les titres des sept reproductions d'œuvres qui accompagnent le texte, mais indique aussi, en majuscules, qu'il s'agit de « Quatre Pages de Reproductions en Couleurs ». Le statut de l'image est encore différent de celui des photographies du texte de Bataille. À travers ces exemples, une hiérarchie se met en place qui va de l'illustration photographique en noir et blanc à la lithographie en passant par la reproduction en couleurs, hiérarchisation basée sur la technique de reproduction.

Dans le second numéro, la caractérisation des techniques et des genres des éléments constitutifs de la livraison est confirmée, et aussi clairement affirmée et marquée par des grands titres les regroupant. Ainsi le sommaire se construit-il suivant ce cheminement : « Textes », « Peintures (héliogravure couleurs et or) », « Peintures (quadrichromie) », « Enluminures (Héliogravures couleurs et or) », « Lithographie (reproductions en couleurs) »,

---

<sup>412</sup> Lord Auch, *Histoire de l'œil*, avec huit lithographies originales par André Masson, Paris, s.n., 1928.

<sup>413</sup> Pierre Angélique, *Madame Edwarda*, avec des gravures de Jean Perdu [Jean Fautrier], Paris, Solitaire, 1945.

<sup>414</sup> André Malraux, *Lunes en papier*, avec des gravures sur bois de Fernand Léger, Paris, Galerie Simon, 1921.

<sup>415</sup> *Ibid.*, *Les Conquérants*, avec des bois et dessins de Constant Le Breton, Paris, Ferenczi et fils, 1933.

<sup>416</sup> *Ibid.*, *La Voie royale*, avec des bois en couleurs de Claude-René Martin, Ferenczi et fils, 1934.

<sup>417</sup> *Ibid.*, *La Condition humaine*, avec des tailles-douces de Galanis, Monte-Carlo, Sauret, 1951.

« Gravures et dessins » et « Photographies (reproductions en héliogravure) ». Si ces catégorisations induisent un statut différent de l'image en fonction de sa technique, il semble pourtant que la reproduction photographique en noir et blanc, reproduction devenue usuelle des œuvres d'art, donc en bas de l'échelle, puisse aussi être l'objet d'une fonction particulière. Et c'est dans un des textes de Malraux, le seul des trois publiés qui soit illustré, que cela est repérable.

b) La « psychologie de l'art » avant la Seconde Guerre mondiale : premier texte de Malraux sur l'art

Le premier article de Malraux, « La "Psychologie de l'art" »<sup>418</sup> (pl. 15), est rédigé au dernier trimestre 1937 à partir de textes et de notes datant de 1935-1936, donc prises avant qu'il ne se rende en Espagne soutenir le gouvernement républicain. L'ensemble des articles de *Verve* est d'ailleurs issu de ces mêmes notes. Cependant, comme l'indique Christiane Moatti, l'idée d'une *Psychologie de l'art* est plus ancienne. Selon elle, c'est en 1922 qu'intervient pour la première fois ce terme. Malraux l'utilise alors dans un article consacré à *L'Art Poétique* de Max Jacob<sup>419</sup> et, d'après elle, « le terme de "psychologie" lui permet d'aborder la création à partir de sa propre expérience de passionné d'art : il s'agit de réfléchir au phénomène de la création artistique à la fois comme acteur et comme spectateur.<sup>420</sup> » C'est d'ailleurs aussi ce que repère Jacqueline Gojard dans la lecture que fait Malraux du *Cornet à dés* de Max Jacob deux ans auparavant<sup>421</sup>. Sur les bases de la théorie esthétique de Jacob, Malraux met en place dans son texte « Des origines de la poésie cubiste »<sup>422</sup>, une forme de « *structure interprétative* » qu'on retrouvera aussi dans ses écrits sur l'art :

« On part d'un trait constitutif du genre, [...] puis on définit les deux conditions, la situation et le style. Le style concerne le rapport de l'auteur avec son œuvre [...]. La situation définit la position de l'œuvre par rapport au réel et au lecteur. Elle repose sur une double mise à distance : de la réalité qui ne doit jamais être reproduite mais

---

<sup>418</sup> *Ibid.*, « La "Psychologie de l'art" », *Verve*, n°1, décembre 1937, p. 41-48.

<sup>419</sup> *Ibid.*, « *Art poétique* de Max Jacob », *Nouvelle Revue Française*, Août 1922, p. 227-228.

<sup>420</sup> Christiane Moatti, « Notices », in André Malraux, *Écrits sur l'art*, T. 1, Paris, Gallimard, 2004, p. 1497. Voir aussi la définition de la « Psychologie de l'art » en histoire de l'art par Germain Bazin dans *Histoire de l'histoire de l'art* (Paris, Albin Michel, 1986, p. 318-322).

<sup>421</sup> Jacqueline Gojard, « Malraux et Max Jacob. De l'esthétique de *Le Cornet à dés* à l'écriture farfelue », *La Revue des Lettres Modernes*, Série André Malraux, n° 11 : « Malraux lecteur », 2001, p. 21-39 ; *Ibid.*, « Dans le sillage de Max Jacob », *Présence d'André Malraux*, n° 2 : « Le jeune Malraux et les artistes de son temps », hiver 2001-2002, p. 10-14.

<sup>422</sup> André Malraux, « Des origines de la poésie cubiste », *Connaissance*, janvier 1920, p. 38-40.



*transposée ; du lecteur transplanté dans un monde nouveau qui suscitera en lui le choc de l'émotion artistique.<sup>423</sup> »*

En ce sens, le premier article de Malraux dans *Verve* est introduit par ce court texte de présentation écrit à la troisième personne que nous citons intégralement tant il en éclaire le propos et la manière dont Malraux s'insère au sein d'une histoire de la pensée :

*« VERVE publie ici les premier fragments de la "PSYCHOLOGIE DE L'ART" à laquelle André Malraux travaille depuis quelques années.*

*Les diverses psychologies présentes de l'art reposent soit sur des idées platoniciennes, soit sur un rapport variable (possession, fuite, reproduction, etc.) avec la vie, soit sur l'idée d'expression – soit expression de l'artiste, auquel cas il s'agirait de savoir pourquoi il s'exprime dans un système de forme et non dans un autre – ou expression de la vie, qui nous ramène au domaine précédent. Aucun de ces systèmes ne rend compte directement de l'existence de l'histoire de l'art.*

*Les philosophies du conditionnement (Taine, Hegel, Marx) par contre, rendent compte de l'histoire, mais non de la spécificité des œuvres.*

*La psychologie dont on va lire les fragments, qui s'applique aux différents arts, mais dont nous donnons ici seulement des fragments relatifs à l'art plastique, part, non de l'art, mais de l'artiste, dans son travail créateur, et s'efforce de se fonder sur une première donnée : la matière première de l'art – dans quelque moment, dans quelque civilisation que ce soit – n'est pas la vie.*

*L'artiste né à la fois du désir de reproduire les formes qui le fascinent, et de celui de les dépasser en les détruisant, cherche à détruire dans les formes héritées leur signification, au bénéfice d'une signification nouvelle (depuis celle d'une nouvelle civilisation jusqu'à celle de sa propre personne). Le rôle de la vie étant de lui donner les moyens d'opérer cette transformation. La vie n'est donc point un modèle pour l'artiste, mais le champ infini – et le seul – des moyens d'action.*

*Voici le début d'une analyse de la décomposition de l'art grec.<sup>424</sup> »*

« La "Psychologie de l'art" » pose ainsi les bases d'une telle définition. Son sujet est donc la création artistique qui y est définie comme une conquête : *« toujours une forme est conquise sur une autre forme, dont elle semble porter la trace. [...] L'artiste crée sa langue, mais encore doit-il apprendre avant de pouvoir parler.<sup>425</sup> »* Selon l'auteur, ce que les artistes apprennent, ce sont les *« accents significatifs d'un style.<sup>426</sup> »* Le jeune artiste commence par

---

<sup>423</sup> Jacqueline Gojard, *art. cit.*, 2001, p. 23.

<sup>424</sup> André Malraux, « La "Psychologie de l'art" », *art. cit.*, p. 41-42.

<sup>425</sup> *Ibid.*, in *Écrits sur l'art*, T. 1, Paris, Gallimard, 2004, p. 910-911.

<sup>426</sup> *Ibid.* p. 911.

imiter ses maîtres et cherche la « *confusion*<sup>427</sup> » avec eux. Dans un second temps, après l'imitation de ce qui le fascinait, l'artiste cherche à détruire « *dans les forces héritées leur signification, au bénéfice d'une signification nouvelle.*<sup>428</sup> » C'est un peu plus loin qu'il pose clairement son idée de la création, de la conquête des formes :

« [...] *quel que soit l'héritage reçu par un artiste, sa création ne l'en rapproche pas, mais l'action créatrice de l'artiste, la volonté concrète par quoi il élabore les formes de plus en plus proches de sa vérité, loin de suivre ici la Grèce, lutte contre elle.*<sup>429</sup> »

On trouve ici, comme dans la dernière phrase du texte introductif, une idée qui sera à la base de *Psychologie de l'art*, puis des *Voix du silence*. Pour Malraux, l'histoire de l'art occidental, jusqu'au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, se construit dans un rapport constant à l'art de l'Antiquité grecque. Mais, pour l'auteur, si la Grèce sert de base à tout l'art occidental, à tel ou tel moment dans l'histoire, les artistes cherchent autant à l'imiter, qu'à la rejeter ou la transformer, et ceci en fonction des valeurs propres à l'époque et à l'artiste : « *L'artiste conquiert le monde en le réduisant aux valeurs qui furent les siennes, comme le philosophe à ses propres concepts, le savant à ses propres lois.*<sup>430</sup> »

Dans cet article, idée qu'on perçoit dans ces dernières citations, Malraux opère un parallèle qui a son importance dans sa conception de l'art et de l'histoire de l'art. Apparaît en effet ici un mouvement temporel qui se joue autant dans la conquête des formes par l'artiste, donc dans la durée biographique de celui-ci, que dans celle à l'œuvre dans la succession des périodes de l'histoire de l'art. Cette question de la relation des styles historiques et individuels semble trouver sa justification et sa résolution dans une question métaphysique : la « *figure grecque, [...] est celle de l'homme délivré de son destin*<sup>431</sup> ». Chez Malraux, dans ses écrits sur l'art comme dans ces romans, homme et Homme, destin et Destin, se confondent l'un avec l'autre. Il s'agit là d'un point essentiel de sa théorie de l'art, point sur lequel il revient dans l'ensemble de ses textes et qu'on trouve plus précisément affirmée dans le deuxième article de *Verve*, « *Psychologie des Renaissances* »<sup>432</sup>, puisque la jonction entre mouvement historique et mouvement individuel fonde son argumentation.

---

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 913.

<sup>428</sup> *Idem.*

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 918.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 921.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 915.

<sup>432</sup> André Malraux, « *Psychologie des Renaissances* », *Verve*, n° 2, mars-juin 1938, p. 21-25.

c) « Psychologie des Renaissances » : premières illustrations

Comme le premier, cet article est annoncé comme « *extrait de la psychologie de l'Art en préparation* » (pl. 16. fig. 1-3). Si le premier article présentait différentes conceptions de l'art en embrassant plusieurs périodes de l'histoire de l'art, chacune portant en elle une signification nouvelle du monde, Malraux consacre ce texte à une même période, la « *période charnière*<sup>433</sup> » du Trecento. Celle-ci contenant selon l'auteur une opposition entre deux conceptions du monde, et donc entre deux modes de représentation de celui-ci.

L'article se structure en six parties, chacune représentant un point dialectique de cette période. Les deux premières, « Couleur et dessin » et « Naissance de la III<sup>ème</sup> dimension » sont consacrées aux éléments plastiques de la peinture renaissante italienne. Les deux suivantes, « Les données psychiques » et « L'expression chrétienne », concernent le dialogue des deux testaments (Ancien et Nouveau) au sein du XIII<sup>ème</sup> siècle. Les deux derniers, « François d'Assise comme moyen d'expression » et « Les sculpteurs » traitent quant à eux particulièrement de Giotto, figure malrucienne de l'artiste par excellence que l'on retrouvera aussi dans *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence* au sein de reprises remaniées de cet article<sup>434</sup>. Outre le fait qu'il s'agisse du premier article illustré de Malraux, c'est aussi en tant qu'élément du « nœud de réseaux » que nous nous attarderons sur ce texte.

Malraux débute donc son article par la caractérisation de l'art renaissant italien en tant qu'art du dessin et de la profondeur, et ceci en opposition aux arts gothique et byzantin (vitrail, mosaïque et icône) et aux arts des siècles précédents et d'autres régions qui sont, en son sens, des arts de la couleur. Opposition quelque peu forcée mais qui se trouve justifiée ici par cette affirmation définitive : si certains arts sont aussi des arts du dessin, comme en Extrême-Orient, Malraux conclut qu'« *En peinture, la profondeur n'existe qu'en Europe occidentale*<sup>435</sup> ».

S'il s'agissait d'abord de définir la première Renaissance dans une opposition géographique et historique, dans « Les données psychologiques », c'est à travers l'observation de la coexistence de conceptions théologiques différentes au sein d'une même période que celle-ci est ensuite définie : « *La naissance de la peinture italienne, le dialogue Giotto-Cimabue, est, à travers celui de saint François et de saint Augustin, le dialogue des deux testaments.*<sup>436</sup> » Pour l'auteur, ce dialogue permet au christianisme de passer d'un monde d'« *angoisse* » à

---

<sup>433</sup> Christiane Moatti, « Notice », in *Ecrits sur l'art*, T.1, Paris, Gallimard, 2004, p. 1498.

<sup>434</sup> Cf. André Malraux, *Psychologie de l'art*, T. 2, *La Création artistique, Chapitre II*, op. cit., p. 87-103 ; *Ibid.*, *Les Voix du silence*, « *Les Métamorphoses d'Apollon* », *Chapitre V*, op. cit. p. 251-267.

<sup>435</sup> André Malraux, « *Psychologie des Renaissances* », in *Ecrits sur l'art*, T.1, Paris, Gallimard, 2004, p. 924.

<sup>436</sup> *Idem*

« *une promesse de paradis* », il « *sort peu à peu de l'Enfer*.<sup>437</sup> » Ainsi, la pensée de Saint François introduit l'« humanisation » du christianisme dans la représentation de l'homme et fait succéder à l'« *expression théâtrale du monde "l'expression psychologique" dans sa multiplicité*.<sup>438</sup> » Questions théologiques aux implications formelles contradictoires qui, dans la section sur « L'expression chrétienne », sont aussi repérées dans l'art gothique. Celui-ci tente de « *figurer Dieu comme un homme* » mais doit aussi « *montrer qu'il était Dieu* », ce qui nécessitait de « *mettre sur des milliers de visages la marque commune de la vie chrétienne, et pourtant ne pas abandonner leurs particularités* »<sup>439</sup>. Malraux soutient alors l'idée que cette contradiction se résolvait dans l'art gothique par le procédé de la théâtralisation, l'utilisation de gestes et d'images abstraites et symboliques individualisant les personnages. Si ce même paradoxe semble aussi présent au Trecento, il est, pour Malraux, dépassé par l'art renaissant puisque la réflexion sur la psychologie de l'homme (le questionnement de sa nature et de son destin) devient alors le moyen d'expression privilégié :

« *La grande aventure de l'art chrétien fut peut-être de découvrir, non intellectuellement mais organiquement, que le plus puissant moyen d'expression du général était le particulier, que la mort de l'"homme qui s'appelle Callias" est beaucoup plus chargée de mort que celle de l'homme qui s'appelle Homme*.<sup>440</sup> »

C'est en ce sens qu'intervient l'individualisation des personnages par des gestes que Malraux nomme « psychologiques », en opposition à ceux symboliques du gothique, et dont le premier exemple se trouverait dans les œuvres que Giotto a réalisées dans l'église Saint François d'Assise. Pourtant, l'auteur n'en analyse pas le cycle de fresques consacré au saint et écrit :

« *Non seulement je ne crois pas que ce thème ait servi son génie ; je crois qu'il l'a desservi, et qu'il fallut tout le prestige d'Assise pour qu'on ait osé comparer si longtemps la tendresse de la fresque aux oiseaux avec l'éclatant génie de la Rencontre à la Porte d'or.*

*L'histoire est portée à tenir les sujets qui semblent symboliser la sensibilité des grands artistes pour leurs sujets privilégiés ; à tort presque toujours.*<sup>441</sup> »

Quelques phrases plus loin, il précise son jugement : « *La relative faiblesse du cycle franciscain de Giotto tient en une phrase : il y manque la douleur*.<sup>442</sup> » Il ne retiendra d'ailleurs de ce cycle que les œuvres qui s'y réfèrent comme par exemple la scène des Obsèques.

---

<sup>437</sup> *Idem.*

<sup>438</sup> Christiane Moatti, *art. cit.*, p. 1498.

<sup>439</sup> André Malraux, « Psychologie des Renaissances », *art. cit.*, p. 925.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 926.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 927.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 928.

Malraux considère en effet que la « *force du franciscanisme était dans son humanisation de la douleur [...], lien entre les hommes et Dieu à travers le Christ, mais encore un lien entre les hommes, une communion universelle.*<sup>443</sup> » Et de conclure : « *ce qu'il y a de plus franciscain dans Giotto ce n'est aucun visage du saint, c'est le baiser poignant de la Porte d'or*<sup>444</sup> », puisqu'en son sens, cette fresque marque le « drame chrétien » représenté ici avec « tendresse » alors que les personnages avancent vers un destin tragique.

Dans sa dernière partie, Malraux revient sur ce qu'il avait défini au début de l'article : le dessin comme principale caractéristique de l'art Renaissance et son lien avec la profondeur. Ainsi pour lui, le dessin de Giotto est un dessin de sculpteur. Même si Giotto ne « creuse » pas la toile pour trouver la profondeur, il la bosselle : « *Ce n'est pas une profondeur, c'est un relief.*<sup>445</sup> » De là, Malraux définit ses compositions comme des bas-reliefs, ses personnages de la chapelle Scrovegni de Padoue étant comparables à des sculptures gothiques, à la fois dans leur posture (debout et couchées) et dans leur développement rythmique : « *Le rythme profond de leur assemblée est celui du peuple de la statue d'une cathédrale.*<sup>446</sup> » Cette définition de l'art de Giotto devient d'ailleurs le symbole de la Renaissance italienne puisqu'il écrit ensuite : « *Ni Assise, ni Florence ne sont nées d'une lutte des peintres : la peinture italienne, qui devait changer tout l'art occidental est née de l'intrusion des sculpteurs dans le monde des deux dimensions.*<sup>447</sup> » Il cite ensuite plusieurs peintres parmi les plus célèbres et en fait des héritiers des compositions « sculpturales » de Giotto.

Mais parallèlement à ces premières conceptions de la création artistique et donc de l'histoire de l'art, « *Psychologie des Renaissances* » est aussi le seul article illustré des quatre publiés dans *Verve*. Christiane Moatti donne une précision importante concernant le choix des illustrations :

« *Dans ses archives, Malraux a conservé quinze feuillets paginés au crayon rouge, très travaillés – montage d'éléments dactylographiés ou manuscrits sur papier de diverses époques –, qui donnent le texte complet de l'article prêt pour la publication, avec, en marge, l'indication des illustrations à retenir (sauf pour celle qui viendra en tête).*<sup>448</sup> »

Le choix des trois autres œuvres (le *Couronnement de la Vierge* de Notre-Dame de Paris, *La Résurrection de Lazare* de Giotto et *Le Paiement du tribut* de Masaccio) était donc arrêté dans ce manuscrit, choix qui s'explique par la structure argumentative du texte, mais qui

---

<sup>443</sup> *Idem.*

<sup>444</sup> *Idem.*

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 929.

<sup>446</sup> *Idem.*

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 930.

<sup>448</sup> Christiane Moatti, *art. cit.*, p. 1372.

inaugure aussi une fonction illustrative dont le but n'est pas le simple éclairage momentanée de telle ou telle proposition. Dès cette première expérience, l'illustration englobe le texte et agit visuellement comme un élément « charnière », invitant à une lecture textuelle et visuelle de l'argumentation.

Ainsi, la première reproduction, celle du fragment du tympan de Notre-Dame de Paris représentant le Couronnement de la Vierge, intervient au milieu d'une page, insérée au centre de la partie « L'expression chrétienne » (**pl. 16. fig. 2**). On notera ici la place centrale de l'image s'insérant au sein du texte qui suit lui-même les courbes de l'arc du « fragment » de tympan (qualificatif certes applicable ici puisqu'il s'agit bien d'un fragment d'un ensemble décoratif, mais aussi puisqu'une découpe du cliché a été opérée de manière à ce que seule cette scène apparaisse). Cette illustration tient sa justification par son implantation au sein de la partie traitant de l'utilisation symbolique et abstraite de gestes pour l'identification des personnages gothiques. On voit donc bien ici une femme se faisant couronner par un ange. À sa droite, le Christ, couronné lui aussi et levant le bras, la bénit. Malraux donne ici un exemple de représentation gothique symbolique. On ajoutera que par son ancrage dans le texte, cette illustration est elle aussi « symbolique » et est ainsi le premier exemple chez Malraux d'un ensemble de pratiques illustratives que l'on retrouvera dans *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*. En effet, dans cette section du texte, Malraux cite Chartres, Amiens, Reims, mais il ne cite pas de monuments précis, ni de figures gothiques particulières, ni même Paris. Notre-Dame de Paris et la définition du sujet ne sont identifiables que par la légende de l'image et font, à ce moment de la lecture du texte, figure de symbole de l'iconographie de style gothique. Si, de prime abord, cette illustration peut paraître anecdotique, son importance se révèle rétroactivement, car, elle intervient d'abord sans ancrage dans la section argumentative, mais est ensuite citée dans la dernière partie de l'article :

*« Et il suffit de penser à l'univers de la peinture française ou flamande, même à celui de la peinture italienne du XVI<sup>ème</sup> siècle (mais aussi de regarder l'évêque du premier Saint François renonçant à ses biens, de l'Innocent III du Songe qui, eux, sont des statues gothiques), pour ressentir à quel point le langage de [l'art de Giotto] est plus près de celui du Couronnement de la Vierge de Notre-Dame que de celui de n'importe quel peintre.<sup>449</sup> »*

La double page suivante contient deux autres illustrations qui, contrairement au *Couronnement*, trouvent un ancrage direct dans le texte, ce qui n'en stabilise pourtant pas la signification (**pl. 16. fig. 3**). Sur la page de gauche, au centre, est reproduite, inversée (le

---

<sup>449</sup> André Malraux, « Psychologie des Renaissances », *art. cit.*, p. 929-930

haut en bas) *La Résurrection de Lazare* de Giotto appartenant au cycle du Christ des fresques la Chapelle Scrovegni de Padoue. Cette illustration s'insère au sein du texte de la partie « François d'Assise comme moyen d'expression ». Elle semble fonctionner sur un ordre rhétorique prenant en charge l'argumentation du texte des deux sections consacrées à Giotto : par son sujet, la résurrection, elle montre la préférence de Malraux pour le cycle du Christ face au cycle de Saint François (première section), et par sa manipulation elle amène en même temps au cœur de la définition de l'art de Giotto comme art sculptural (seconde section). Ce double ancrage se manifeste dans deux des composantes de l'image reproduite : l'iconographie et sa manipulation, l'une et l'autre ayant leur sens propre. Ainsi, l'iconographie se rapporte à la partie dans laquelle elle est insérée, mais son choix est aussi dû au fait qu'elle se rapporte à la dernière partie de l'article consacrée aux « sculpteurs » qui se développe sur la page de droite. De là vient aussi la raison de son retournement. Une phrase éclaire le lecteur et contrebalance l'effet de surprise provoqué par le retournement :

*« Il semble souvent qu'une fresque de Giotto soit un bas-relief dont les visages et la position des mains auraient changé de nature. Il suffit de regarder à l'envers la reproduction, ce qui n'en modifie en rien les masses, mais supprime les expressions des figures, pour retrouver le bas-relief.<sup>450</sup> »*

Avec cette illustration, plus qu'une question d'ancrage dans le texte, c'est celle de la manipulation de la photographie qui est amorcée. Malraux intègre la manipulation de la reproduction à la méthode d'analyse de l'œuvre d'art.

A ces deux sens d'une même image s'ajoute un troisième, celui de l'ancrage historique de cette œuvre dans la biographie de Giotto, qui ne manque pas de résonner avec le propos du premier article de Malraux. En effet, Giotto était encore en « formation » au début de la décoration de la chapelle d'Assise, alors que dans celle Padoue, il semble que « *L'artiste [ait] crée sa langue* ». Il a « conquis » ses propres formes sur celles de Cimabue.

La dernière illustration, celle de la page de droite, reproduit le *Paiement du tribut* de Masaccio et, se présentant en conclusion de l'article, ouvre sur une autre génération de peintres. Elle semble avoir la même fonction que l'utilisation de la numérotation amorcée mais non poursuivie dans le « I. problèmes fondamentaux du Trecento » en ouverture de l'article. Pour Christiane Moatti, « *Le chiffre romain laisse prévoir une analyse des phases postérieures de la Renaissance italienne : la fin du texte évoque, comme une sorte de transition, les noms de Masaccio, Uccello, Piero della Francesca, Michel Ange.<sup>451</sup>* » Masaccio est donc considéré comme l'artiste par qui transite la tradition « sculpturale » en peinture. C'est d'ailleurs en ce

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 929.

<sup>451</sup> Christiane Moatti, *art. cit.*, p.1498.

sens que, à la fin de ce texte, Malraux établit une « généalogie » d'artistes : l'art gothique (Notre Dame), Giotto, Caravallini et Orcana, Masaccio, Piero della Francesca, Uccello, Andréa del Castagno et Michel-Ange. C'est une fonction de transition de l'illustration qui est ici à l'œuvre.

Pour finir sur les illustrations de cet article, il faut se poser la question du choix de la *Rencontre à la porte d'or* de Giotto en ouverture du texte (**pl. 16. fig. 1**). Comme on le précisait plus haut, le choix de cette illustration ne figure pas dans le manuscrit de l'article, de telle sorte qu'il n'est pas possible de savoir si sa présence tient à Malraux ou à la direction de la revue. Cependant, ce choix peut s'expliquer de différentes manières. La première raison est qu'il s'agit d'une œuvre de Giotto à qui sont consacrées les deux dernières parties de l'article et qui fondent l'essentiel de l'argumentation de Malraux. La seconde est que, *La Rencontre à la porte d'or* intervient en deux moments essentiels du texte. Le premier concerne les gestes « psychologiques » des œuvres de Giotto :

*« Mais lorsqu'au coin du Crucifix de Giotto, Saint Jean appuie sur ses paupières ses poings convulsifs, lorsque les Saintes Femmes soutiennent les pieds du Christ mort, lorsque les moines caressent les mains de Saint François en agonie ; lorsque des personnages joignent les mains non pour prier mais pour exprimer la pitié ; lorsque, dans la Rencontre, la Vierge étend sa main à plat le long de la joue de Joseph dans une caresse immobile, paraît un mode d'expression qu'aucune peinture n'a connu. L'expression psychologique succède à l'expression théâtrale ; la réflexion sur l'homme devient le moyen d'expression.<sup>452</sup> »*

Sur ce même point, on a déjà cité la phrase de Malraux précisant que « *ce qu'il y a de plus franciscain dans Giotto ce n'est aucun visage du saint, c'est le baiser poignant de la Porte d'or.*<sup>453</sup> » Toutefois, l'œuvre intervient également lorsque Malraux traite des formes sculpturales de Giotto :

*« Mais l'accord des visages, des corps et de la fresque elle-même n'atteint sa plus grande force que dans les compositions où la conception sculpturale demeure évidente, comme la Porte d'or [...]. L'angélisme giottesque n'est pas celui des anges, moins encore celui d'hommes privilégiés, c'est celui des statues.<sup>454</sup> »*

Pour Malraux, si certaines œuvres de Giotto sont « psychologiques », d'autres sont « sculpturales », alors que dans *La Rencontre à la porte d'or*, ces deux aspects se trouvent

---

<sup>452</sup> André Malraux, « Psychologie des Renaissances », *art. cit.*, p. 925.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 928.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 929.



unifiés. Elle est donc pour lui, comme pour le lecteur à la fin du texte, l'expression du style de Giotto et du Trecento, et le lieu de représentation de cette période charnière.

Le troisième article de Malraux, le dernier portant sur l'histoire de l'art, « De la représentation en Occident et en Orient<sup>455</sup> », n'est pas présenté, comme les deux précédents, en tant qu'extrait de *La Psychologie de l'art*. La raison en est qu'il s'inscrit plus spécifiquement au sein d'un numéro spécial de *Verve* sur l'Orient au sein duquel on peut par exemple trouver les illustrations et les articles suivants : « Où commence l'Orient » de Pierre Reverdy, « Remarques sur l'art musulman » de Louis Massignon, des traductions de « Poèmes chinois et extravagants », des reproductions de peintures indiennes en quadrichromie, des *Femmes d'Alger* de Delacroix ou encore des lithographies en couleurs représentant le panthéon indien, etc.

L'article de Malraux se divise en trois parties qui traitent respectivement de la représentation du destin, de la notion de style et de la représentation du temps en comparant ces caractéristiques dans l'art oriental et dans l'art occidental, axe méthodologique de comparaison binaire utilisée à maintes reprises dans ses écrits postérieurs. Si on ne développera pas ici les idées de Malraux dans cet article, il faut tout de même noter que ce dernier pose une question importante de par son intégration dans la revue au sein d'œuvres et de textes sur l'art oriental. En effet, les numéros de *Verve* sont ainsi conçus que, parfois, un article non illustré peut se retrouver « illustré » par les reproductions d'œuvres qui ne lui sont pas directement attachées. De cette manière, l'article de Malraux peut être mis en relation avec des enluminures persanes, des peintures indiennes du XVII<sup>ème</sup> siècle ou les « séances » de Hariri du XIII<sup>ème</sup> siècle, etc. Au sujet de ces rapports, Michel Anthonioz parlera de « correspondances » :

*« Ces rapprochements sont tout le contraire d'une démarche historique. Textes, enluminures, photographies et peintures ne sont pas regroupés par une méthode analytique et pseudo objective. Les documents et les œuvres parlent d'eux-mêmes, ils imposent leur rythme et la composition générale de chaque ouvrage se fait selon des ruptures et des rapports tout à fait originaux. »<sup>456</sup>*

---

<sup>455</sup> *Ibid.*, « De la représentation en Occident et en Orient », *art. cit.*, 69-72.

<sup>456</sup> Michel Anthonioz, « Verve », in *L'Album Verve*, Flammarion, Paris, 1987, p. 41-42.

## 2. De *Psychologie de l'art* aux *Voix du silence* : refonte textuelle et illustrative

Le premier constat que l'on peut faire en observant le passage des articles *Verve* à la publication de *Psychologie de l'art* et des *Voix du silence* est que la rédaction est discontinuée et a été longtemps différée. On a vu que le projet date d'avant-guerre, 1935-1936 si on se rapporte aux notes dont sont issus les articles de *Verve*. Publié entre 1937 et 1939, cette première lancée sera interrompue par l'implication de Malraux dans la guerre d'Espagne, puis par l'écriture de *L'Espoir*<sup>457</sup> et la réalisation du film *Sierra del Terruel*<sup>458</sup>, ainsi qu'à différents voyages. Arrive ensuite la Seconde Guerre mondiale durant laquelle il s'impose d'abord une forme de silence volontaire, puis s'engage dans la Libération.

À l'origine prévu pour être publié chez Gallimard, *Psychologie de l'art* verra finalement le jour chez Albert Skira, à Genève en 1947, qui venait de republier en 1945 les œuvres d'avant-guerre de Malraux en sept volumes à tirage limité<sup>459</sup>. *Psychologie de l'art* était difficilement réalisable en France à cette époque car le milieu éditorial français était paralysé par les conséquences de la Seconde Guerre mondiale : pénurie de papier et procès envers les éditeurs qui avaient collaboré sous l'Occupation<sup>460</sup>. Ce n'est qu'à partir de 1950 que la normale revient, date à laquelle Gallimard sort quelque peu de ces difficultés. Malraux retrouve alors son éditeur et publie chez lui, en 1951, *Les Voix du silence*, intégré dans la collection « La Galerie de la Pléiade » dont il vient de prendre la direction, et ce jusqu'en 1957<sup>461</sup>. Deux contextes éditoriaux différents qu'il faut préciser puisque ceux-ci informent l'écriture et la forme finales des deux ouvrages. Chacun des livres constitue une étape de la construction illustrative qui mène à une forme de clôture de celle-ci, clôture pourtant vouée à être réouverte.

---

<sup>457</sup> André Malraux, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937.

<sup>458</sup> *Ibid.*, *L'Espoir, Sierra de Terruel*, 1 H 17 min, noir et blanc, 1939.

<sup>459</sup> *Ibid.*, *Œuvres Complètes T. 1, La Condition humaine*, Genève, Skira, 1945 ; *Ibid.*, T. 2, *Le Temps du mépris*, Genève, Skira, 1945 ; *Ibid.*, T. 3, *Les Conquérants*, 1945 ; *Ibid.*, T. 4, *Les Puissances du désert 1, La Voie royale*, Genève, Skira, 1945 ; *Ibid.*, T. 5, *L'Espoir*, Genève, Skira, 1945 ; *Ibid.*, T. 6, *La Lutte avec l'ange*, Genève, Skira, 1945 ; *Ibid.*, T. 7, *La Tentation de l'Occident. Royaume Farlefu, Lunes en papier*, Genève, Skira, 1945.

<sup>460</sup> Pascal Fouchet, *L'Édition française sous l'Occupation, 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987. ; Pascal Fouchet (et al.), *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la Librairie, 1998.

<sup>461</sup> Collection « Galerie de la Pléiade » : n° 1, *Léonard de Vinci*, 1950 ; n° 2, André Malraux, *Saturne*, 1950 ; n° 3, André Malraux, *Les Voix du silence*, 1951 ; n° 4, *Vermeer de Delf*, 1952 ; n° 5, André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, T. 1, 1952 ; n° 6, André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, T. 2, *Des grottes sacrées au bas-reliefs*, 1954 ; n° 7, André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, T. 3, *Le Monde chrétien*, 1954.

a) Écriture et réécriture du texte de *Psychologie de l'art* : contexte éditorial

Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, Malraux participe au mouvement gaulliste de 1945 à 1953 et mène alors une vie partagée entre engagements politiques et écrits sur l'art. Il est d'abord conseiller technique du Gouvernement provisoire à partir d'août 1945, puis ministre de l'Information en novembre 1945 jusqu'à la démission de de Gaulle en janvier 1946. Courte expérience lors de laquelle il fait le projet d'une éducation par l'image : faire imprimer des reproductions de chefs-d'œuvre pour les afficher dans les institutions scolaires du pays : « [...] *je crois que l'art de notre temps ne s'adresse pas à tous les hommes, déclare-t-il, et qu'il ne s'adressera pas à tous les hommes, et qu'il ne s'adressera pas plus à tous les prolétaires, hélas ! qu'il ne s'adressait à tous, ou à tous les bourgeois. Ce que je crois indispensable, c'est que tous puissent être "atteint" par lui.*<sup>462</sup> » À propos de ce projet, Germain Bazin écrit avec ironie :

*« Une expérience fut donc tentée et l'on prit comme cobaye le Moulin de la Galette de Renoir. Comme cette époque ne permettait pas de reproduire en couleurs un seul tirage des tableaux de cette dimension, il fallut les faire en pièces détachées. Lorsqu'on voulut rassembler les différentes impressions obtenues, naturellement, ce fut impossible, car il y avait entre toutes de légères différences de tirage. L'affaire finit en un album de détails et le projet fut abandonné. [...] Un tel goût de l'image substituée à l'œuvre correspond à la civilisation du simulacre qui est la nôtre. »<sup>463</sup>*

Mais, pour nuancer ces propos, il faut préciser que si un tel projet intervient à cette date, c'est que la question de la reproduction est certes au cœur du premier tome de *Psychologie de l'art* dont il reprend la rédaction après sa première occupation politique, c'est-à-dire entre janvier 1946 et avril 1947, mais surtout que, bien qu'il participe à ce moment à un gouvernement gaulliste, il s'agit là d'idées développées lors de réunions des Congrès internationaux des écrivains pour la défense de la culture dans les années 1930. Il avait alors pu écrire dans « Sur l'héritage culturel », retranscription de son allocution de 1936 au Congrès londonien :

*« 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.*

---

<sup>462</sup> André Malraux, « Ligne de force » (1946), in *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 1221.

<sup>463</sup> Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 367-368.

*Cela est vrai des pays démocratiques comme des pays fascistes ou communistes, quoique pas de la même façon. Depuis trente ans, chaque art a inventé son imprimerie : radio, cinéma, photographie.<sup>464</sup> »*

Empreinte de références au récent texte de Walter Benjamin et marquée d'un engagement politique universaliste, l'intonation de ce texte se retrouve dans le projet de 1946, si ce n'est que du constat, Malraux passe à l'action éducative, sans doute effectivement avant que les progrès techniques ne le permettent pleinement. On le voit dans ces quelques phrases et dans ce projet d'instruction par l'image, la pensée sur l'art de Malraux est mêlée à des considérations politiques, qu'il s'agisse de l'entre-deux-guerres ou de l'après Seconde Guerre mondiale. On ne s'étonnera alors pas de le voir mener sur un front commun son activité politique gaulliste et son entreprise d'écrits sur l'art, l'un à Paris et l'autre en Suisse avec pour relais la maison d'édition d'Albert Skira.

On a rappelé brièvement précédemment l'activité de l'éditeur entre-deux-guerres avec la revue *Minotaure* qui lui a permis de s'imposer comme pionnier de la reproduction en couleurs d'œuvres d'art. Malraux n'a pas participé à *Minotaure*, le surréalisme étant trop éloigné de ses propres considérations<sup>465</sup>, mais, à l'époque de la rédaction du *Musée imaginaire*, sa place au sein du deuxième projet de périodique de Skira, le journal *Labyrinthe*, est centrale et court du premier au dernier numéro. Roger Montandon, secrétaire de rédaction de la revue, explique comment le projet a vu le jour :

*« Entre Minotaure et Labyrinthe il y a eu la guerre, qui a arrêté le premier et engendra le second. En 1941, Albert Skira se replie à Genève et s'associe au banquier Pierre Cailler qui s'intéresse à l'édition. Ensemble ils poursuivent l'édition des Trésors de la peinture française. [...] Au moment où le besoin se faisait sentir, il s'agissait de reprendre contact avec des valeurs culturelles en éditant un journal qui atteigne un large public et que tout le monde puisse acheter (peu cher). Cette idée adaptée pour le périodique Labyrinthe sera d'ailleurs développée pour le reste de ses éditions dans les années 1950.<sup>466</sup> »*

Il s'en suit la publication de 22 numéros entre octobre 1944 et décembre 1946, période de publication que l'exposition *Giacometti, Balthus, Skira – Les années Labyrinthe* s'est attachée

---

<sup>464</sup> André Malraux, « Sur l'héritage culturel » (1936), in *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 1193.

<sup>465</sup> On notera pourtant le soutien de Breton à Malraux lorsque celui-ci était assigné à résidence en Indochine, de même que dans *La Révolution surréaliste* une photographie porte la légende « *Photographie communiquée par Mme André Malraux (Japon)* » : *La Révolution surréaliste*, n° 5, 15 Octobre 1925, p. 9.

<sup>466</sup> Roger Matandon, extrait d'une conférence intitulée « Albert Skira » donnée au Club 44 de La Chaux-de-Fonds en 1984 publiée dans Stéfan Zweifel, Gwilherm Perthus, *Labyrinthe*, Cahier 1, Genève, Musée Rath, 2009, p. 29.

à restituer<sup>467</sup>. Celle-ci proposait un aperçu de la communauté intellectuelle qui gravitait autour de la revue. Communauté regroupée, selon l'angle de l'exposition, autour de Giacometti et Balthus, mais au sein ou en marge de laquelle se trouvent Bataille, Malraux, Camus, Huyghe, Bazin, Leiris ou Sartre que le contexte éditorial parisien de la fin de la guerre a conduits vers la Suisse. Mais, parallèlement à la possibilité de publier à l'étranger puisque cela aurait été impossible en France<sup>468</sup>, il semble que ce soit aussi Albert Skira qui, accompagné du prestige éditorial de ses publications des années 1930, ait réussi à attirer tout un groupe d'écrivains français en Suisse. De plus l'éditeur proposait un suivi éditorial, commercial et artistique dont il fallait encore attendre quelques années pour qu'il soit de nouveau possible en France, suivi dont on peut voir les manifestations dans les différentes formes de présence de Malraux au sein des numéros de *Labyrinthe*.

Précisons d'abord que Skira indique lui-même dans le livre promotionnel de 1948, *Albert Skira – Vingt ans d'activité*, qu'il a rencontré Malraux en 1942 : « Cette [...] année, je rencontre à plusieurs reprises André Malraux et décide avec lui la publication de la *Psychologie de l'Art et des Œuvres Complètes*.<sup>469</sup> » (pl. 17) Puis, dès le premier numéro de *Labyrinthe*, le 15 octobre 1944, est présent en une un article de Charly Guyot, « *Du Temps du mépris à l'Espoir* », consistant en un retour sur le parcours littéraire d'avant guerre de l'auteur. Ensuite, dans le troisième numéro du 15 décembre, Paul Lambert publie « André Chamson et André Malraux en Alsace », texte présentant l'engagement de Malraux pendant la guerre<sup>470</sup>. Deux mois plus tard, dans le cinquième numéro, paraît un long entretien de l'auteur, « André Malraux nous dit », où il intervient pour exposer sa conception de l'Europe. La raison d'une telle présence dans les différentes livraisons des débuts de *Labyrinthe* n'est pas difficile à cerner. Elle correspond autant au projet de rassembler des auteurs de langue française qui n'avaient plus ou peu publié depuis le début de la guerre, que de donner une présence à Malraux en Suisse, auteur faisant maintenant partie de l'écurie Skira. On notera sur ce point que outre ces articles sur et de Malraux, Skira organise aussi une conférence donnée par Charly Guyot lors des Soirées de Labyrinthe le 23 février 1945 et portant l'intitulé « *Vues sur André Malraux* ».

---

<sup>467</sup> Stéfan Zweifel, Gwilherm Perthuis, *op. cit.*

<sup>468</sup> Pascal Fouchet, *L'Edition française sous l'Occupation*, *op. cit.* ; Fouchet Pascal (et al.), *L'Edition française depuis 1945*, *op. cit.*

<sup>469</sup> Albert Skira, *Vingt ans d'activité*, Genève, Skira, 1948, p. 75.

<sup>470</sup> La date de publication de ce texte témoigne de la rapide médiatisation de son implication pendant la guerre. En 1939, il été affecté à Provins et poursuit son engagement en tant que simple soldat dans les chars. Il est fait prisonnier le 16 juin à Prunoy, mais s'évade. Fin mars 1944, il entre en clandestinité sous le nom de « Colonel Berger ». Il blessé et arrêté le 22 juillet et incarcéré à Toulouse que les allemands abandonne avant qu'on ne découvre son identité. Le 26 septembre avec André Chamson et le Colonel Jacquot, il prend le commandement de la brigade Alsace-Lorraine.

Un peu plus tard, à la fin de l'année 1945, dans le numéro du 15 septembre, des photogrammes de son film *L'Espoir* sont publiés au sein d'un numéro spécial titré « Promesse du cinéma français ». Les photogrammes du film du romancier sont publiés au côté de ceux de Méliès, Feuillade, Cocteau, Bunuel, Clair, Carmé, etc. La présence de Malraux au sein de cet ensemble ne manque pas de poser question, puisque le film ne sera que très peu diffusé au contraire des autres réalisateurs. François Albera ironise d'ailleurs sur ce point en précisant que « *Roger Matandon demande [...] à Langlois [ami de jeunesse de Malraux] – sur papier à lettres de Labyrinthe – de venir présenter L'Espoir à des ouvriers d'une usine genevoise, ou, à défaut, Le Cuirassé Potemkine... (l'équivalence de ces deux titres en dit long sur le statut accordé à Malraux).*<sup>471</sup> »

La dernière intervention de l'écrivain dans les pages de *Labyrinthe* se trouve au sein du dernier numéro de la revue, le numéro double 22-23 du 1<sup>er</sup> décembre 1946, où est publié un texte titré « Psychologie de l'art » et présentant les premières pages du *Musée imaginaire* qui devait paraître l'année suivante (pl. 18).

S'il s'agit là d'exemples promotionnels et de diffusion de la pensée d'un auteur dont les écrits vont paraître au sein de la maison d'édition, promotion non exceptionnelle donc, l'intérêt de Skira pour l'œuvre de Malraux peut aussi être trouvé dans ce que Brassai (collaborateur à *Minotaure* et à *Labyrinthe*) écrit à propos de Skira : « [il] rêvait d'art mais d'un art industrialisé. Avant Malraux il avait songé au Musée imaginaire. » Ce même intérêt semble présent jusque dans la présentation de ses collections de livres de l'époque. Puisqu'en 1948, dans *Vingt ans d'activité*, sa collection *Trésors de la peinture française* est sous-titrée *Un musée dans votre bibliothèque*<sup>472</sup>.

Pendant cette activité éditoriale en Suisse, Malraux reste en contact avec le gaullisme et prononce plusieurs discours lors desquels il se dégage du communisme. Il reprend ensuite une activité politique en 1947 et occupe alors le poste de délégué général à la propagande du RPF, en même temps qu'il rédige les deux derniers volumes de *Psychologie de l'art* et la préface d'un recueil de dessins de Goya au musée du Prado<sup>473</sup>. Comme l'écrit Christiane Moatti, Malraux mélange parfois les genres :

« [...] les convictions qui animent cette activité politique ne sont pas sans rapport avec la réflexion que Malraux mène en même temps sur l'art. Convaincu de faire appel à "l'élément positif et créateur d'exaltation" des foules auxquelles il s'adresse, il ne pouvait qu'être séduit par le défi du général de Gaulle, décidé à tenir tête aux deux

---

<sup>471</sup> François Albera, « Le montage de *Labyrinthe* », in Stéfan Zweifel, Gwilherm Perthuis, *op. cit.*, Cahier 5, p. 11.

<sup>472</sup> Albert Skira, *op. cit.*, p. 42.

<sup>473</sup> André Malraux, *Dessin de Goya au musée du Prado*, Genève, Skira, 1947.

*géants mondiaux [Etats-Unis et Russie]. Ce sont les mêmes valeurs de résistance et d'humanisme qui guident l'homme politique et l'écrivain.*<sup>474</sup> »

Dans ses discours politiques apparaissent alors des références artistiques et des rapprochements de civilisations, et on le voit valoriser la liberté dans ses textes sur l'art. Mais Malraux ne va pas dans le sens de la politisation de l'art. Il semble plutôt que ceci manifeste un mélange des genres où le Malraux gaulliste reste attaché à ce qu'il écrit, et lorsqu'il écrit, sa verve emporte certaines de ces idées dans un style oratoire construit sur des effets de langage dont les approximations lui seront longtemps reprochées.

*Psychologie de l'art* sera finalement composé de trois tomes : *Le Musée imaginaire* (1947), *La Création artistique* (1948) et *La Monnaie de l'absolu* (1950). Chacun est respectivement composé de 168 pages, 65 illustrations en héliogravure en noir et 21 planches hors texte en couleurs ; de 236 pages, 65 illustrations en héliogravure en noir et 15 planches hors texte en couleurs ; et de 264 pages, 136 illustrations en héliogravure en noir et 23 planches hors texte en couleurs<sup>475</sup>. Les deux premiers volumes sont réunis en 1949 par emboîtement et les trois tomes en 1950.

C'est une maladie le clouant au lit qui lui laisse le temps d'avancer à la refonte de *Psychologie de l'art*. Le texte est publié cette fois chez Gallimard, qui a retrouvé son prestige et ses activités. Ce volume reprend l'ensemble des trois volumes de *Psychologie de l'art*, mais totalement réécrits, autrement distribués et enrichis, et prend le titre des *Voix du silence*. Une note de l'éditeur précise d'ailleurs en ouverture que « *cette édition n'est pas une simple édition collective des essais publiés, mais une refonte totale de ceux-ci. L'étendue des textes qui y paraissent en édition originale est celle d'un volume de Psychologie de l'art.* » Le texte est donc retravaillé et unifié comme en témoigne l'incorporation au sein du texte des *Voix du silence* des « trois études complémentaires » initialement publiées en fin de volume de *La Monnaie de l'absolu*. Ces études originellement titrées « *Complément relatif à l'élaboration de l'art chrétien* »<sup>476</sup>, « *Complément relatif à l'art comme expression directe de l'instinct* »<sup>477</sup> et « *Complément relatif à la métamorphose des formes artistiques (pour faire suite aux analyses de l'art du Greco et du Tintoret, relatives à la métamorphoses des formes vivantes)* »<sup>478</sup>, étaient introduites par une « Note » de l'auteur montrant l'inachèvement de ce volume et la forme en devenir de *Psychologie de l'art* :

---

<sup>474</sup> Christiane Moatti, *art. cit.*, p. 1320-1321.

<sup>475</sup> Jacques Chanussot, Claude Travi, *Dits et écrits d'André Malraux*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2003.

<sup>476</sup> André Malraux, *La Monnaie de l'absolu*, Genève, 1950, p. 159-187.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p.191-206.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 211-249.

« L'achèvement de la *Psychologie de l'art*, lorsque l'édition de l'ouvrage en un seul volume deviendra possible, exigera, outre maints compléments de détails et une ordonnance rigoureuse, quelques adjonctions étendues. Les voici. [...] Ces études ne prennent tout leur sens qu'à leur place, indiquée par les sous-titres en italique [...].<sup>479</sup> »

Dans *Les Voix du silence*, les sous-titres sont supprimés et les études sont incorporées au texte, à leur juste place.

À ce travail de réécriture, s'ajoute celui de la refonte de l'iconographie, nécessitant la recherche de nouveaux clichés. On sait par exemple que durant sa convalescence, c'est son épouse Madeleine qui « va souvent chercher pour lui des livres chez Gallimard, des clichés chez Giraudon, rue Bonaparte, dans d'autres maisons spécialisées.<sup>480</sup> ». La recherche de clichés auprès des agences privées se double d'une recherche dans sa propre collection de livres, recherche dont le caractère spectaculaire est à noter tant les ouvrages sont mutilés afin que les images découpées puissent être utilisées comme source iconographique par l'auteur<sup>481</sup>.

Après la publication des *Voix du silence*, les commentaires soulignent de nouveau l'intérêt du livre, comme cela avait été le cas pour les trois tomes de *Psychologie de l'art*. *Les Voix du silence* est formé de quatre parties. Aux trois sections de la trilogie Skira, il ajoute celle de « La métamorphose d'Apollon ». L'ouvrage est un in-quarto de 678 pages composé de 440 pages héliogravées dont 15 hors texte en couleurs. Achievé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie Lang à Paris le 20 novembre 1951, l'édition de tête comporte aussi une reliure décorée de fers spéciaux d'après la maquette de Paul Bonnet. Bien que *Les Voix du silence* soit dans une relative proximité chronologique avec *Psychologie de l'art*, et que la fonction de l'image y demeure presque la même, ils diffèrent par leurs illustrations et leur apparence.

Dans *Psychologie de l'art*, dont la composition était aérée, les nombreuses reproductions en couleurs, hors textes et en pleine page étaient collées sur une page blanche qui en portait la légende. Skira visait un public d'amateurs d'art en produisant des livres aux illustrations d'une qualité exceptionnelle pour l'époque, accompagnées d'un texte court. Quant au volume des *Voix du silence*, il est voué à la lecture. Le texte est étoffé ; il s'agit d'un essai, destiné au public de lecteurs qui était celui de Malraux avant la guerre chez Gallimard, et pour lequel il avait d'abord conçu le projet en 1935. Les reproductions couleurs ne sont plus collées, mais directement imprimées en fond perdu au recto et légendées au verso de la page ; elles ne

---

<sup>479</sup> *Ibid.*, *La Monnaie de l'absolu*, Genève, Skira, 1950, p. 155.

<sup>480</sup> Christianne Moatti, *art. cit.*, p.1315.

<sup>481</sup> Mouna Mekouar, « La bibliothèque André Malraux », in Laurent Le Bon (dir.), Centre Pompidou-Metz, Metz, 2010, p. 508-509.



comportent pas de pagination. Au lieu de 56 dans les trois volumes de *Psychologie de l'art*, on n'en compte plus que 15.

C'est ce réagencement de l'illustration qu'il nous faut maintenant observer.

#### b) Les épreuves d'imprimerie : vers *Les Voix du silence*

Plusieurs auteurs ont fait remarquer que Malraux, lors des rééditions de ses ouvrages littéraires, ne retouche que très peu ses textes. Par exemple, c'est ce qu'écrit Manès Sperber dans son texte « André Malraux et la politique »<sup>482</sup>, mais, pour l'auteur, cette mention sert avant tout à justifier la constance éthique de l'auteur face aux reproches qui lui ont été fait de passer d'un engagement proche du communisme au gaullisme. Il est pourtant intéressant de voir que si Malraux ne retouche que très peu ses romans, à deux reprises au moins, il déroge clairement à la « règle ». Élément d'autant plus signifiant pour nous puisqu'il s'agit de deux moments de ses réflexions sur l'art, et, de surcroît, de livres largement illustrés. Mais, il faut préciser tout de suite ici, que s'il y a réécriture d'un texte, ce travail produit au final des livres différents, presque autonomes l'un de l'autre.

Ainsi passe-t-on de *Saturne, Essai sur Goya* publié en 1950 à *Saturne, le destin, l'art et Goya* publié en 1978, chacun chez Gallimard. Dans son article « Le texte et l'image dans *Saturne* », Pascaline Mourier-Casile<sup>483</sup> a relevé l'importance des modifications des illustrations lors de ce remaniement que l'auteure qualifie de « *dédoublément* », de « *décalage* » plus que de redoublement. Elle montre en effet que ceux-ci, en associant réécriture partielle du texte et modification de l'illustration, sont révélateurs de l'importance des rapports texte/image pour l'auteur. Suivant ce constat, conjointement à une lecture parallèle des deux textes, celle des deux ensembles illustratifs permet de percevoir les modifications fondamentales qui ont eu lieu. Pour l'auteure, un des exemples les plus significatifs est l'image introductive de chacun des volumes (**pl. 19**). La première de couverture de l'édition de 1950 montre *Saturne dévorant ses enfants* alors que la page de titre de 1978 montre *Le Colosse*, deux « images titres » exprimant deux aspects différents de l'œuvre de Goya. Ces deux images sont pour Pascaline Mourier-Casile à l'image d'une lecture de l'œuvre de Goya qui passe de la figure d'un « *sanglant Saturne* » à une interprétation de l'œuvre du peintre à travers la représentation d'un Saturne figure de l'« anti-

---

<sup>482</sup> Manès Sperber, « André Malraux et la politique », in Martine de Courcel *Malraux, Être et dire*, Paris, Plon, 1976, p. 200

<sup>483</sup> Pascaline Mourier-Casile, « Le texte et l'image dans *Saturne* », *Europe*, n° 727-728, novembre-décembre 1989, p. 188-198.

destin », schème des ouvrages sur l'art de Malraux des années 1970. L'écart entre l'édition de 1950 et celle de 1978 est d'autant plus important que presque trente ans les séparent. La pensée sur l'art d'André Malraux s'est alors considérablement transformée, elle s'est précisée et a évolué vers des thématiques plus « philosophiques » voir « spirituelles » comme en témoignent les titres d'ouvrages comme *L'Irréel* (1974) ou *L'Intemporel* (1976).

Bien que plus ténu, l'écart entre *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence* est particulièrement significatif de la formulation et de la construction d'une rhétorique illustrative par l'auteur. Il est clair que la réécriture est complexe et loin d'être repérable, tant les sections de *Psychologie de l'art* s'imbriquent les unes dans les autres pour former les *Voix du silence*. Les travaux faits sur ce point pour les *Œuvres complètes* sont considérables<sup>484</sup>. Les tableaux de correspondance entre les textes qui y sont publiés permettent de repérer paragraphe par paragraphe la réécriture de Malraux (ajouts, suppressions, reprises), mais malgré cet effort de visualisation des modifications, ils ne permettent finalement pas une compréhension plus évidente des remaniements, à moins d'une étude précise des deux textes. Pourtant, en s'arrêtant sur une section, en reprenant les tableaux comparatifs des *Œuvres complètes* et en y joignant une comparaison du travail illustratif de Malraux, il devient possible d'en tirer quelques conclusions. Mais pour en comprendre clairement l'évolution, entre l'édition de Skira et celle de Gallimard, il faut insérer l'étude des maquettes et des épreuves d'imprimerie, puisque Malraux tient une place considérable dans le travail de maquettage. Pratique inhabituelle pour un écrivain tant l'implication est grande. Ainsi retrouve-t-on un nombre considérable d'indications de la main de l'auteur au sein des manuscrits et des épreuves d'imprimerie constituant chacun une étape de la construction de l'ouvrage lors desquelles l'architecture du livre s'organise en fonction du texte et de l'image.

On précisera ici que Skira écrit en 1948, toujours dans son ouvrage promotionnel, que « [Le Musée imaginaire], à la présentation duquel a longuement travaillé Malraux, constitue [...] une exceptionnelle réussite tant par la qualité 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 documents suivent rigoureusement le texte, et, pour conserver un rapport direct voulu par l'auteur, nous avons dû concevoir une mise en pages dont l'exécution a été l'objet d'une longue élaboration et de nombreuses maquettes (collaborateurs : Auguste Griess et Marcel Weber).<sup>485</sup> »

Bien que la part des deux collaborateurs de Skira y soit difficilement identifiable, l'observation de ce travail illustratif lors de l'écriture du *Musée imaginaire* est repérable dans deux

---

<sup>484</sup> Voir pour l'ensemble de l'étude qui suit les descriptions faites dans les « Notices » des *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1370-1400.

<sup>485</sup> Albert Skira, *op. cit.*, p. 77.

maquettes et épreuves d'imprimerie disponibles ou rendues publiques. Il s'agit des épreuves de Jacques Millot disponibles à la BnF<sup>486</sup> et de la « Maquette farfelue » (appartenant à un collectionneur privé) dont quelques pages ont été publiées dans le quatrième numéro de la revue *Présence d'André Malraux*<sup>487</sup> (pl. 20). Les épreuves de la BnF permettent essentiellement d'observer un état de la rédaction, c'est-à-dire de voir que le texte continue d'être modifié jusqu'au dernier moment et que la méthode d'écriture de Malraux est particulièrement originale. En effet, les pages qui constituent cette épreuve sont faites de morceaux de pages imprimées et de morceaux manuscrits ou dactylographiés, mis les uns à la suite des autres dans une forme de collage étonnant. On a alors affaire à des pages du format de la future publication mais où se juxtaposent pages imprimées découpées, paragraphes réécrits à la main et phrases dactylographiés. Sur ces épreuves, se trouvent aussi des indications somme toute assez minimales de la main de Malraux constituant une mise au point de l'emplacement et des légendes des illustrations.

Plus significative est la maquette dite « farfelue » sur laquelle Malraux indique : « À conserver. C'est le premier projet, avec les photos remplacées par des coupures du N° contemporain de *Labyrinthe*, que publiait *Skira*. Les légendes sont les vraies (prévues alors, certaines ont été déplacées). Très surréalistes. » Malraux se sert ici d'images dont il dispose au moment de son élaboration et vérifie la mise en page ainsi que l'impact visuel des illustrations dans le texte. Élément significatif, en plus de la reproduction de *l'Après midi bourgeoise* de Bonnard, il utilise des photogrammes de son propre film, *Sierra de Teruel*, mais aussi d'autres films, chacun tirés du numéro de *Labyrinthe* « Promesses du cinéma français », ce qui ne manque pas de provoquer une série de rapports étonnants que Malraux nomme « farfelus », terme en lien avec ses premiers écrits d'inspiration fantaisiste des années 1920, *Lunes en papier*<sup>488</sup> et *Le Royaume farfelu*<sup>489</sup>.

Plus précises sont les maquettes qui concernent le passage de *Psychologie de l'art* aux *Voix du silence*, un manuscrit ayant lui aussi appartenu à Charles Millot est consultable à la BnF<sup>490</sup>. C'est sur celui-ci que l'on s'appuiera ici.

Mais il faut d'abord faire état de la description des *Œuvres complètes* des deux épreuves appartenant à un collectionneur privé, épreuves qui n'ont pu être consultées (les rédacteurs des notices de *Œuvres Complètes* n'ont eux-mêmes pu avoir accès qu'à des photocopies). Outre les changements intervenant dans les textes, Malraux y indique des modifications à

---

<sup>486</sup> cote BnF : Rés. G-V-570.

<sup>487</sup> Henri Godard, « Avant propos », *Présence d'André Malraux*, n° 4 : « La maquette farfelue et les Écrits sur l'art », automne 2005, p. 2-3.

<sup>488</sup> André Malraux, *Lunes en papier*, Paris, Galerie Simon, 1921.

<sup>489</sup> *Ibid.*, *Royaume farfelu*, Paris, Gallimard, 1928.

<sup>490</sup> Cote BnF : Rés. G-V-571.

réaliser sur les images elles-mêmes. Par exemple, dans « Les métamorphoses d'Apollon », Malraux écrit à propos du bouddha de Loug-Men, page 164 : « *Retoucher le mieux possible le document, qui est très rare et ne peut être remplacé. Surtout éclaircir la tête du Bouddha, et rendre l'homme plus visible* ». Cette modification permet de renforcer la présence humaine à côté du bouddha et donc de marquer l'immensité de la sculpture, dont le « *sens monumental [...] fait rêver.*<sup>491</sup> » (pl. 21) Cependant, s'agissant d'épreuves d'imprimerie, le travail touchait alors à sa fin, et on voit de nouveau que Malraux y apporte ses corrections jusqu'au dernier moment. Cependant, les manuscrits de la BnF semblent plus précis, puisqu'on peut observer l'auteur intervenir directement dans la mise en page, sur le recadrage des photographies, sur la retouche des noirs, etc., et ceci en s'appuyant parfois directement sur la maquette de *Psychologie de l'art*. C'est-à-dire que, pour construire *Les Voix du silence*, Malraux réalise un manuscrit palimpseste. Il découpe la maquette originale en morceaux, la complète et la réarrange.

En ce qui concerne les illustrations, Malraux intervient par exemple pour changer une image, ou pour supprimer un détail en couleurs comme c'est le cas, dans le *Musée imaginaire*, pour le détail en couleurs du *Retour de Philopoemen* de Rubens de l'édition Skira (pl. 22). Dans *Psychologie de l'art*, Malraux montrait ce détail en pleine page à droite. L'œuvre était mise en regard de la reproduction du tableau en entier et en noir et blanc sur la page de gauche. Dans les *Voix du silence*, seule celle-ci reste.

La réarticulation de l'illustration est encore plus évidente dans les pages suivantes, d'autant plus que l'auteur intervient directement sur les images comme on a déjà pu l'observer plus haut. Ainsi, s'appuyant sur la maquette de *Psychologie de l'art* et reprenant la double page faisant suite au *Retour de Philopoemen* sur laquelle sont reproduits un *Combat d'animaux* de Sibérie occidentale, *L'Eve d'Autun* et une empreinte agrandie de cylindre de Suse, on peut observer Malraux intervenir afin de diminuer les contrastes des illustrations et harmoniser les clichés. Il écrit en marge : « *Foncer le fond et diminuer l'intensité des blancs* » et ajoute à propos du bas relief roman : « *cadrer mieux* ». De même, il y réarrange la mise en page. Les trois images présentées dans *Psychologie de l'art* créaient un déséquilibre visuel par leur juxtaposition tripartite (deux sur la page de gauche et une à droite). En remplaçant le cylindre de Suse par la photographie de la dame d'Elche, en pleine page, ce déséquilibre est supprimé puisque la densité de la double page devient essentiellement visuelle.

Mais, ceci ne se fait pas sans un réarrangement de l'argumentation illustrative. C'est-à-dire que dans les *Voix du silence* le cylindre de Suse passe au dos de la Dame d'Elche, déconstruisant ainsi un enchaînement pourtant logique dans *Psychologie de l'art* qui, par une série de démonstrations visuelles, appuyait l'idée que l'agrandissement photographique

---

<sup>491</sup> *Ibdi.*, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 166.

« *délivre [le] style [d'œuvres de petite taille] des servitudes qui [les] faisaient mineur[s]*.<sup>492</sup> » De même, la pleine page de la Dame d'Elche est maintenant séparée d'un autre cliché de la même œuvre, dont la comparaison initiale au sein de *Psychologie de l'art* montrait clairement qu'un « *angle de vue et un éclairage appropriés* » changeaient la perception et la signification de telle ou telle œuvre. Le premier cliché la rapprochait de l'art oriental et le second de l'art roman. Autre particularité de ces modifications illustratives, leurs légendes ont été modifiées. Dans *Psychologie de l'art*, les deux images de la Dame d'Elche se faisaient face et la seconde comportait, dans une reprise elliptique et évocatrice du texte, la légende suivante : « *La Dame d'Elche : "Le cadrage d'une sculpture, l'angle sous lequel elle est prise, un éclairage étudié surtout..."* ». Dans les *Voix du silence*, pour chacune des légendes, il n'est fait mention que de « *Première photo de la dame d'Elche* » et « *Dernière photo de la dame d'Elche* ». Si dans *Psychologie de l'art* l'argumentation textuelle était redoublée par l'illustration et son appareil d'identification, dans *Les Voix du silence* seul le texte la prend en charge.

À travers ces exemples, il apparaît que Malraux opère une simplification, une épuration, en même temps qu'une radicalisation du traitement de l'image et donc des œuvres reproduites. Ceci sera encore plus présent lors de la collaboration de Malraux avec le photographe Roger Parry pour ses ouvrages suivants comme, par exemple, pour les trois *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*<sup>493</sup>. Mais pour *Les Voix du silence*, l'étroite collaboration de l'auteur à la réalisation de la maquette – outre son entière responsabilité dans le choix des illustrations – prend un caractère exceptionnel lorsque, comme l'indiquent les notices des *Œuvres complètes*, « *dès les feuillets de garde qui précèdent le texte dans les épreuves, on lit cette instruction : "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 changerai le texte".* » Le texte de l'auteur est alors soumis à l'image, considération qui n'est habituellement pas prise en charge par l'auteur, mais par l'éditeur, le maquettiste, ou par l'artiste lorsqu'il s'agit d'un livre d'artiste. Malraux dessine d'ailleurs lui-même en marge des croquis indiquant l'emplacement qu'il souhaite donner aux illustrations.

---

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>493</sup> Leur collaboration et le jeu avec les images et la mise en page qu'ils réalisent ont été mis en évidence dans l'exposition et le catalogue qui a été consacré à Roger Parry en 2007 : Christophe Berthoud, Mouna Mekouar, *Roger Parry. Photographies, dessins, mises en page*, Paris, Gallimard ; Jeu de Paume, 2007.

c) Réarrangement argumentatif de l'illustration : Giotto et l'art gothique

À la suite de ces observations, la question devient de savoir ce qu'impliquent de telles modifications dans l'argumentation et dans la visibilité des œuvres. Nous prendrons ici l'exemple des séquences relatives à Giotto dans *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*, chacune correspondant aux secondes parties des deux éditions et reprenant l'article illustré de la revue *Verve* étudié précédemment (pl. 23). De nouveau, le texte a peu changé, si ce n'est qu'il a été réduit et que dans *Psychologie de l'art*, il constitue la seconde section de *La Création artistique* alors que dans les *Voix du silence*, il correspond à la cinquième section de *La Métamorphose d'Apollon*, le chapitre supplémentaire ajouté par Malraux dans cette édition.

Christiane Moatti décrit ce volume comme le traitement « *de la vie des formes en Europe et en Asie, depuis l'époque hellénistique jusqu'à l'avènement de la première Renaissance en Italie, en rapport avec la spiritualité qu'incarnent les sculptures de ces civilisations du sacré. [...] Partant de la "régression" qui suivit l'Antiquité gréco-romaine, Malraux met en scène une sorte de montée vers les arts roman et gothique.*<sup>494</sup> » À travers ce cheminement, ce qu'initie Malraux, et qui sera développé dans le chapitre suivant des *Voix du silence*, *La Création artistique*, c'est le principe de métamorphose à l'œuvre dans la succession des styles artistiques. Ainsi, Malraux montre-t-il ici que l'histoire de la « *conquête des formes* » renaissantes part de l'art antique, se poursuit dans le roman puis le gothique, pour finalement aboutir à Giotto. Et c'est par exemple à travers les différentes représentations du sourire, des yeux ou de la figure humaine en général, que cela se manifeste. C'est en ce sens que dans *Les Voix du silence*, il substitue le visage du Christ crucifié de Bockhorst (Westphalie, XXI<sup>ème</sup> siècle) à la figure d'un prophète dans *Psychologie de l'art*, car le Christ montre un traitement plus singulier de l'expression de la douleur. Le lien entre l'art gothique et l'art de Giotto est d'autant plus marqué dans *Les Voix du silence* que cette image se trouve face au Christ crucifié de Giotto et que, de surcroît, les deux images s'orientent de la même manière, « suivent le même mouvement », alors qu'elles s'opposaient dans la première version.

Mais si ces deux images marquent d'abord l'identique, Malraux les met en comparaison pour finalement en appuyer la différence. En effet, ce qu'il montre dans cette section c'est que si la sculpture est bien à la source des formes de Giotto, tant dans les figures que dans la composition des scènes, les œuvres du peintre ne peuvent être totalement assimilées à une influence gothique (essentiellement sculpturale). Il écrit d'ailleurs alors que : « *Ce qui lie Giotto à la sculpture, ce n'est pas telle ou telle "influence", c'est sa représentation.*<sup>495</sup> » Selon

---

<sup>494</sup> Christiane Moatti, *art. cit.*, p. 1391.

<sup>495</sup> André Malraux, *ibid.*, p. 257.

lui, ce que les œuvres de Giotto apportent à la sculpture, et c'est en cela qu'elles sont des métamorphoses, c'est qu'elles en empruntent les caractéristiques formelles tout y ajoutant un style nouveau, celui de Giotto, lui-même incorporé à celui de la première Renaissance italienne. Style particulier donc, se développant lors d'une période où, selon l'auteur reprenant l'argumentation de Verve, « *la psychologie succédait au symbole* », où « *la force irrésistible du franciscanisme était dans son humanisation de la douleur, dans ce qu'il en faisait non seulement un lien entre l'homme et Dieu à travers le Christ, mais encore une tendre communion.*<sup>496</sup> » Période où le « *théâtre de la représentation* » prend forme, où le geste et le mouvement prennent toute leur place dans les œuvres. Pour résumer, selon les mots de Malraux, il s'agit d'une période de « *représentation psychologique* ».

Ces idées, on l'a vu, sont présentes dès l'article illustré « Psychologie des Renaissances » de 1938. Toutes les illustrations accompagnant l'article sont reproduites dans *Psychologie de l'art* et dans *Les Voix du silence*, sauf, le *Couronnement de la Vierge* de Notre-Dame qui est remplacé ici par la *Présentation au temple* afin de s'accorder avec la reproduction d'une des fresques de Giotto présentant le même sujet.

Encore une fois, mais cette fois dans la reprise de l'illustration de Verve, plus que les identités, ce sont les différences d'un texte à l'autre qui font sens. Malraux ajoute des œuvres à cette séquence. Pour *Psychologie de l'art*, il l'enrichit de comparaisons directes entre art gothique et œuvres de Giotto, avec, pour chacune, le même thème représenté, ou alors des figures très similaires. Mis à part le visage du Christ en ouverture de la séquence argumentative, il garde toutes les illustrations de *Psychologie de l'art* pour *Les Voix du silence*, mais il recadre les détails des fresques. Ce sont les mêmes images, mais Malraux se rapproche du sujet qu'il souhaite mettre en avant et qui correspond à la problématique de la section, à savoir le geste théâtral et humain. Ainsi, dans la seconde double page de cette séquence illustrative, se trouve dans chacune des éditions la reproduction de *La Rencontre à la porte d'or*, mais, dans *Les Voix du silence*, le corps des figures disparaît au profit d'un cadrage sur les deux visages s'embrassant. De même, pour la quatrième double page, au sein de laquelle Malraux opère un rapprochement entre la représentation gothique de la *Présentation au temple* de Notre-Dame et celle de Padoue, le cadre se focalise sur le mouvement des bras, ceux de la Vierge et du Christ.

Pour *Les Voix du silence*, les images ne sont donc pas tant réagencées, que « réorientées » en fonction de l'argumentation et des nouvelles orientations du discours de Malraux. Ceci permettant une imbrication plus serrée du discours textuel et visuel. Elles suivent plus précisément l'argumentation et sont déliées de la volonté de faire des « belles planches » en

---

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 259.

couleurs et de « parfaites » reproductions en noir et blanc. Malraux a dans *Les Voix du silence* toute latitude pour organiser texte et illustration, latitude dont on précisera qu'elle tient sans doute à son retour dans sa maison historique, Gallimard, et à sa position en tant que directeur de la collection qui publie son livre.

Cette réorganisation permet à Malraux de réaliser une première version entièrement aboutie, non fragmentaire et sans ajout annexe, au sein d'un espace clos, le livre, dont l'objet et la structure part du musée afin de s'en défaire. Ceci se réalise dans un écart par rapport à ses catégorisations et à la structuration qu'induisent ces dernières.



## II. Le livre d'art, structure et indexation muséale

En s'attachant à reprendre certains titres des publications sur l'art de Malraux (*Le Musée imaginaire*, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*) ou encore celui de la collection « La Galerie de la Pléiade », il apparaît qu'ils posent littéralement la question des liens entre un ouvrage ou un ensemble d'ouvrages et une architecture ou un espace architecturé. Mais, cette utilisation analogique du vocabulaire des titres n'est pas le seul fait des publications de Malraux ou de celles des années 1950, puisque Philippe Hamon a par exemple écrit que :

*« Significativement, le livre de grande diffusion prend volontiers, au XIX<sup>ème</sup> siècle, le nom du bâtiment emblématique de l'époque, le "Magasin" (Pittoresque ou autre) ; de même le "panorama", le "musée", le "Panthéon", la "ruine", le "tombeau" (ceux écrits par Théophile Gauthier et ceux de Mallarmé sont les plus connus), le "tableau parisien", le "boulevard", le "salon", le "petit-Paris", la "coulisse théâtrale" désignent à la fois des types de publications, voire des styles ou des genres littéraires, tout en faisant référence à des lieux bâtis particuliers.<sup>497</sup> »*

Plus généralement, le livre est régulièrement associé à l'architecture, et en particulier dans le vocabulaire de la critique littéraire<sup>498</sup>. D'autant plus lorsqu'il s'agit d'ouvrages de taille importante ou d'ensembles d'ouvrages, telles que les trilogies ou les œuvres complètes. Communément, la critique ou le langage populaire empruntent leur vocabulaire à l'architecture et l'on retrouve alors employés les termes de « volumes », d'« édifices », d'« ouvrages » ou de « monuments de papier ». Malraux a d'ailleurs lui-même usé de cette analogie dans la préface de son livre *Du Musée* publié en 1955<sup>499</sup> aux éditions d'Estienne, du nom de l'école des métiers du livre, non pas en se référant à un ensemble de livres, mais en traitant de certaines parties constitutives du livre. Il y parle alors d'« *architecte du livre* », du fait qu'« *une belle typographie apporte à l'éloquence littéraire un cadre semblable à celui que les vastes églises apportent à l'éloquence sacrée* », ou encore, compare les pages de Bossuet aux figures de la Sixtine<sup>500</sup>. En suivant cette analogie, deux propositions de Philippe Hamon serviront de problématiques à cette section. La première, « *Et le livre, après tout, est d'abord "volume", mesure spatialisée d'un temps et ordre de lecture, comme la littérature est peut-être, en ses origines, d'abord chose "lapidaire", inscription.<sup>501</sup>* », est une définition ontologique du livre en tant qu'entité spatiale structurée. La seconde poursuit cette

---

<sup>497</sup> Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 1990, p. 12.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>499</sup> André Malraux, *Du Musée*, Paris, Estienne, 1955.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. I.

<sup>501</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 10.

proposition et amène l'auteur à une conséquence problématique qui sous-tendra elle aussi une part de notre questionnement : « *Comme si, surtout, il apparaissait que l'artifice littéraire, ensemble sémiotique articulé produisant du sens, avait quelques connivences structurelles, quelque homologie préétablie et profonde avec ce qui est déjà artificiel dans le réel, le bâtiment, ensemble matériel articulé produisant de l'espace.*<sup>502</sup> »

Ainsi, ce qui sera retenu c'est, certes, d'abord l'analogie formelle faite entre deux espaces clos, du moins enserrés dans une enveloppe qui compose un volume, volume lui-même divisé en espaces (salles, pièces, couloirs et chapitres, paragraphes, volumes, collections), et au sein desquels les usagers (visiteur et lecteur) se meuvent et/ou expérimentent les volumes, la structure et ce qui s'y inscrit (mobiliers, sculptures, décorations, œuvres, etc., texte et illustration). Mais le parallèle architecture/ouvrage s'exprimant pour une grande partie dans des notions spatiales, il faudra en observer plus précisément l'agencement en fonction de son implication sur la perception des œuvres. Nous serons alors amenés à observer le glissement qui s'opère chez Malraux, et à travers lui une part de l'histoire de l'édition d'art, glissement qui part du musée et se retrouve dans le « musée imaginaire », le livre devenant son lieu d'inscription.

Plus précisément, c'est une question d'indexation qui régira cette section : indexation du livre d'art à des espaces et des catégorisations qui lui sont extérieurs (le musée comme les typologies basées sur l'histoire naturelle) et l'indexation de l'image au texte, à l'espace structuré du livre.

Dans cette dernière optique, les ouvrages de Malraux doivent ici être regardés comme des lieux d'inscription du *musée imaginaire*, lui-même à considérer comme un « lieu mental »<sup>503</sup>, un lieu de rapprochements intellectualisés des œuvres. *Psychologie de l'art*, *Les Voix du silence* ou encore *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, deviennent alors des musées imaginaires sous forme de livres matérialisant le musée imaginaire de Malraux.

Par conséquent, la présence du musée dans les ouvrages de Malraux, et plus précisément l'influence implicite du musée dans la forme même de ses livres sera ici interrogée. D'ailleurs, le titre même du livre de Malraux par son usage de l'oxymore, nécessite la prise en considération d'une tension entre un élément tangible et sa qualification abstraite. Tension qui se manifeste par son utilisation de la reproduction photographique, mais aussi par celle de la structure de l'objet-livre, chacun dans un rapport d'écart entre le musée et le livre, l'œuvre d'art et sa reproduction.

---

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>503</sup> Christiane. Moatti, *art. cit.*, p. 1344-1347.

## 1. Le Musée imaginaire comme « musée de papier »

Récemment, un colloque consacré à André Malraux proposait un axe de réflexion portant sur la reproduction d'œuvres et ses conséquences à partir d'une comparaison entre le « musée imaginaire » et le « musée de papier »<sup>504</sup>. La formulation proposait en fait une définition du musée imaginaire *comme* musée de papier. Pourtant, il apparaît, au regard de la définition du « musée de papier » et de celle du « musée imaginaire », que, s'il existe certaines similitudes, la première ne peut s'appliquer pleinement aux productions de Malraux. Cependant, la comparaison entre les écrits sur l'art d'André Malraux et ce qu'il est convenu de définir comme la catégorie des « musées de papier », pose un certain nombre de questions qui semblent pouvoir interroger de manière plus précise autant le statut que le discours, le mode de présentation des illustrations ou la structure de ses ouvrages. Ces questions conduisent d'ailleurs à leur tour à la précision de la notion de « musée imaginaire » comme musée de reproductions, « musée dans la bibliothèque » comme l'écrivait Albert Skira.

Aussi, verrons-nous que si, effectivement, la notion de *musée de papier* permet d'apprécier les ouvrages sur l'art de Malraux sous un nouvel angle et de les insérer dans une histoire éditoriale, la référence au musée (de papier ou non) induit aussi de les envisager sous l'angle de l'architectural et de l'architecturé, l'architecture du musée étant bien sûr ici centrale, tout autant que d'en observer ce qui les sépare. Cet écart peut ainsi se retrouver dans la juxtaposition de la terminologie « musée de papier » aux ouvrages sur l'art de Malraux qui, si elle illustre d'abord cet écart dans une acceptation des livres de Malraux comme une forme éditée redoublant la structure du musée, une forme de musée portable, se précise en les comparant aux ouvrages qui se définissent comme tels. Le plus connu d'entre eux étant le *Paper Museum* ou *Museo Cartaceo* de Cassiano dal Pozzo (1588-1657)<sup>505</sup> (pl. 24).

Bien qu'étant historiquement éloignés le *Paper Museum* de dal Pozzo et les ouvrages de Malraux posent des questions similaires : la reproduction d'un objet ou d'une œuvre et sa « présentation » et sa « classification ». Questions similaires, mais non sans différences.

Ici, l'intérêt de cette comparaison repose essentiellement sur le fait que le *Paper Museum* présente une grande entreprise de copies d'œuvres et d'objets naturels qui seront ensuite classées et agencées sous la forme de planches consultables en série et dans leur

---

<sup>504</sup> Colloque international *André Malraux, His Philosophy and art. Temptation of Orient and Japan*, Université d'Akita, Japon, 7-9 juin 2008.

<sup>505</sup> Nous utiliserons ici le terme anglais puisque c'est maintenant sous ce titre que *Museo Cartaceo* est connu depuis son acquisition partielle auprès du pape Clément XI par *George III*. En 1834, il a été transféré de la bibliothèque de Buckingham à la Bibliothèque Royale du château de Windsor.

succession, une forme proche du livre illustré. Francis Haskell et Elisabeth Rodini définissent ainsi le projet de dal Pozzo<sup>506</sup> :

« Cassiano [...] a conçu l'ambitieux projet d'employer des artistes [...] afin de réaliser pour lui des copies de toutes traces survivantes de la civilisation romaine, des articles domestiques aux manuscrits, sculptures et mosaïques. Le "Paper Museum" était ensuite classifié thématiquement afin d'établir une archive aussi complète que possible de l'ancienne religion, des coutumes, des tenues, de l'architecture, des spectacles théâtraux et ainsi de suite. Egalement intéressé par le monde naturel que par les antiquités, Cassiano commissionna à un nombre aussi étendu de dessins de spécimens géologiques, de citrons, de champignons, de plantes, d'oiseaux. En collaboration avec des érudits tel que Giovanni Battista Ferrai et Federico Cesi, ces dessins d'histoire naturelle étaient classifiés et de telle manière qu'ils anticipaient les systèmes de taxinomie modernes.<sup>507</sup> »

Il y a chez dal Pozzo une volonté totalisante, mais reliée au goût de l'époque et aux modes de classification qu'ont initié les cabinets de curiosité (« Antiquité et architecture », « Histoire naturelle », etc.)<sup>508</sup>, mais aussi au corpus d'œuvres à disposition et aux possibilités techniques. De même, s'affirme dans ce projet une volonté d'objectivité, mais finalement reliée à l'interprétation et à l'appropriation d'œuvres du passé en fonction des goûts de dal Pozzo et du style des graveurs et des dessinateurs. De la même manière que le *Paper museum*, le principe même du « musée imaginaire » est de pouvoir recueillir en son sein l'ensemble des productions artistiques : « Là où l'œuvre d'art n'a plus d'autre fonction 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 pas tout le possible ?<sup>509</sup> », écrit Malraux.

---

<sup>506</sup> Henrietta Mc Burney, Francis Haskell, « The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo », in Andrew C. Scott, David Freedberg, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Part Three: Fossil Woods and other Geological Specimens*, Thurnouht, Harvey Miller Publishers, 2000, p. 9-12. Trad. de l'auteur.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 9-10. Trad. de l'auteur.

<sup>508</sup> Classement des illustrations du *Paper Museum* de Cassiano da Pozzo : Série A – Antics and architecture : 1. Ancient Mosaics and Wall Paintings, 2. Early Christian and Medieval Antiquities (two volumes), 3. Sarcophagi and other Reliefs (trois Volumes), 4. Statues and Busts, 5. Classical and Later Metal Work, Glass and Terracotta, 6. Classical Manuscript Illustrations, 7. Inscriptions, 8. Tombs of Illustrious Italian at Rome, 9. Roman Topography and Architecture, 10. Renaissance and Later Architecture ; Série B – Natural History : 1. Citrus Fruit, 2. Fungi : « Icones Fungorum » (cinq Volumes), 3. Fossil Woods and other Geological Specimens, 4. Birds (deux Volumes), 5. Animal, Fish and other Fauna, 6. The « Erbario Miniato » and other Flora (deux Volumes), 7. Flora : « Syntaxis Plantaria » (cinq Volumes), 8. The « Erbario Messicano », 9. Minerals and Curiosities. Cf. John Osborne, Amanda Claridge, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A – Antiquities and Architecture, Part Two, Early Christian and Medieval Antiquities, Volume Two Other Mosaics, paintings, sarcophagi and small objects*, London, Harvey Millar Publishers, 1998.

<sup>509</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, op. cit., p. 13.

Mais par la forme des ouvrages, format et nombre de pages limités, le corpus extensible du *musée imaginaire* est régi par un principe de sélection d'œuvres représentatives. Ainsi, de la même manière que les ouvrages de Malraux portant sur le *musée imaginaire* ne sont finalement pas totalement universels, le *Paper Museum* n'existe que dans l'incomplétude du projet de recensement d'un ensemble de collections. De même, l'entreprise de dal Pozzo peut ainsi être rapprochée des campagnes photographiques du XIX<sup>ème</sup> et de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle qui souhaitaient, par exemple, recenser les monuments ou photographier l'ensemble des collections d'un musée, fonds photographiques sur lesquels se base Malraux pour l'illustration de ses ouvrages et projet qu'il a lui même entrepris et tenté d'appliquer à un territoire (la France) avec l'Inventaire général lorsqu'il était ministre<sup>510</sup>. Et pour finir, les questions engendrées par la reproduction dans le *Paper museum* ne sont pas éloignées de celles que posait à son tour la reproduction photographique au moment de ces premières applications aux œuvres d'art. Le but d'une telle entreprise et l'impact des techniques ont été précisés en ce sens par Jacqueline Terrassa et Anne Leonard :

*« Bien avant l'ère de la photographie, une variété de techniques d'impression ont déjà révolutionné les manières selon lesquelles les images pouvaient être reproduites et circulaient. Comme ces techniques étaient affinées et peaufinées, la subtilité des effets picturaux qu'elles pouvaient reproduire augmentaient également. Cela signifie que les œuvres d'art, les monuments fixes qui doivent être vus, pouvaient devenir connus (dans leur forme imprimé portable) à un plus large public. Les acquéreurs de ces impressions reproduites pouvaient aussi apprécier un sens de la propriété et développer un œil connaisseur – tout le privilège des riches. Tandis que les gravures proliféraient et circulaient à travers toute l'Europe, elles ont forgé une culture visuelle sans cesse plus large, une monnaie courante accessible à tous. Pourtant elles ont aussi soulevé de troublantes questions à propos de l'authenticité, de l'honnêteté, et du statut de la reproduction en relation à son modèle.<sup>511</sup> »*

C'est cependant dans un rapport à une définition architecturale des ouvrages, ou plus précisément de leur structuration de l'indexation que leur différence s'impose.

Comme l'écrit Patricia Falguières, si le « musée de papier » préfigure le catalogue tel qu'il a été primitivement conçu, il s'inscrit aussi au sein d'un vaste mouvement historique de classifications d'items au sein d'une nomenclature correspondant, dans les relectures de

---

<sup>510</sup> Michel Melot, « André Malraux, du Musée imaginaire à l'Inventaire général », in Larrat Jean-Claude, Lecarme Jacques (éd.), *D'un siècle à l'autre, André Malraux*, Paris, Gallimard, 2002, p. 253-264 ; *Ibid.*, « André Malraux et l'Inventaire général », *Présence d'André Malraux*, hors-série : « Malraux et l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France », 2004, p. 60-67.

<sup>511</sup> Anne Leonard, Jacqueline Terrassa, « Preface and Acknowledgments », in Andrew C. Scott, David Freedberg, *op. cit.*, p. VII. Trad. de l'auteur.

Pline au XV<sup>ème</sup> et au XVI<sup>ème</sup> siècle, à une typologie d'indexation des objets au sein de grandes catégories abstraites. Typologie qui ici, comme on a pu le lire dans le texte de Francis Haskell et de Elisabeth Rodini, anticipe les systèmes de taxinomie modernes d'histoire naturelle. Ce mode d'organisation des objets participe au mouvement de mise en place de systèmes d'indexation précis que l'auteure étudie dans son article « Les raisons du catalogue »<sup>512</sup>. Patricia Falguières y écrit que le catalogue tel qu'on le connaît aujourd'hui trouve sa source dans une forme de rationalisation ou, du moins, de mise en ordre indexée d'éléments épars. Plus précisément, selon elle, tout comme, par exemple, le *Théâtre des mémoires* de Giulio Camillo peut être défini comme une « *topologie des facultés*<sup>513</sup> », le catalogue moderne trouve un sens comparatif signifiant dans l'architecture, comparaison qui tient essentiellement dans un rapport aux *topos* du savoir et à leur indexation architecturale, ou, du moins, topographique :

« [...] *Mettant en œuvre des catégories là où l'inventaire se fie à l'assentiment aux objets donnés, supposant un principe d'ordre, de classement, et un principe de désignation, une déictique, le catalogue témoigne de cette intelligence "mécanicienne" qui est apte à mettre en place des procédures, à édifier des dispositifs, à décliner les agencements du montrer-s'orienter-classer. Ces performances de la raison connurent au XVI<sup>ème</sup> siècle un épanouissement décisif [...]*.<sup>514</sup> »

C'est en suivant cette orientation que Patricia Falguières prend l'exemple du livre de botanique *Le Jardin des simples de Padoue* de Girolamo Porro publié en 1591 et définit le mode d'indexation de l'ouvrage au lieu du jardin comme une forme de « Méta-architecture »<sup>515</sup>. Recherchant les sources d'une telle mise en forme, l'auteure fait alors retour sur les systèmes mnémotechniques de l'*ars memoriae* :

« [...] *les catalogues sont apparus au relais des procédures de l'ars memoriae. Le compartimentage du jardin était bien un geste décisif [...] il convient désormais d'attribuer à chaque plante son lieu, au sens que ce terme peut avoir dans l'ars, c'est-à-dire de rendre possible l'indexation : d'établir nomenclatures et répertoires.*<sup>516</sup> »

---

<sup>512</sup> Patricia Falguières, « Les raisons du catalogue », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°56/57, été-automne 1996, p. 5-19.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

<sup>515</sup> « *La mise en œuvre d'un jardin botanique vers le milieu du siècle constitue donc un cas exemplaire de cet art de la "fabrique" à quoi Vitruve, ou Barbaro, son commentateur, identifie l'architecture. Une médiation "incessante" des usages, des savoirs et des gestes régionaux, au fil de laquelle l'architecte dégage des formes constructives régulatrices des connaissances empiriques ainsi délimitées dans leurs compétences. Le jardin botanique est une ordonnance, c'est-à-dire un index : il assure, d'un dispositif spatial, une règle de concordance entre des objets et leurs nomenclature, des objets et leurs usages.* » : *Ibid.*, p. 10

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

Toutefois, avec l'exemple du *Paper Museum*, bien qu'appartenant à une même époque, il n'existe pas de rapport direct à un lieu proprement dit, si ce n'est la Rome antique, l'objet d'étude. L'indexation topographique est inopérante, on pourrait même dire que les objets reproduits y sont désindexés de manière à être réintroduits au sein de *topos* scientifiques « reclassifiants ». Le *Paper Museum* est une « méta-architecture », comme l'index de Porro, mais une « méta-architecture » trouvant ses lois organisatrices dans l'architecture prédéterminée et extérieure du savoir et non dans celle parallèle à l'espace architecturé physique. Se révèle donc ici un fort rapport de la production graphique (pour Porro et dal Pozzo) et de son agencement à un lieu qui, par les catégorisations, les juxtapositions et les analogies qu'on y repère, produit du sens.

Si on peut observer une même déclassification géographique et historique dans les livres de Malraux, ils se détachent pourtant justement du *Paper museum* dans leur agencement thématiques et donc dans leur « indexation » des œuvres reproduites. En effet, dal Pozzo organise les gravures et dessins par types ou espèces, alors que toute l'entreprise de Malraux consiste justement à abandonner certaines catégorisations ce qui, selon lui, permet une nouvelle lecture des œuvres d'art et de l'histoire de l'art. Et ceci semble tenir à une volonté d'émanciper le discours sur l'art des classements en séries lors de l'« exposition » des œuvres, par sa forme éditée et ses composantes : texte et illustrations, nous serons amenés à en préciser les termes dans la section suivante.

Si les formes de relation à une structure architecturée induite chez Porro et dal Pozzo peuvent être considérées comme les sources à partir desquelles dérivent les histoires de l'art éditées, la question du lien topologique se pose différemment pour les ouvrages modernes. En effet, comme le montre Roland Recht dans son article « La mise en ordre. Notes sur l'histoire du catalogue », article faisant d'ailleurs suite à celui de Patricia Falguières dans les *Cahiers du MNAM*, de sa « naissance » avec Vasari à sa forme « scientifique » comparatiste au sein des textes de Wölfflin, les histoires de l'art s'organisent vers un ordre scientifique, une forme raisonnée, indexée à l'évolution de la mise en ordre historique des collections d'œuvres d'art :

« [la naissance de l'histoire de l'art] repose sur la condition arbitraire d'un corpus à partir duquel une histoire peut être écrite, c'est-à-dire une trame par laquelle les membra disjecta que sont les œuvres d'art singulières retrouvent un sens. C'est évidemment ce sens qui fixe l'horizon sur lequel les œuvres vont être placées et détermine la nature des relations devant les unir. Autrement dit, l'historien fait du

*catalogue l'ensemble des pièces justificatives à partir desquelles l'acte de naissance d'un artiste singulier peut être établi.<sup>517</sup> »*

Puis, en s'appuyant sur les travaux de Francis Haskell<sup>518</sup>, et citant les entreprises de Crozat, de Mariette ou de Paignon Dijonval, il précise que :

*« [...] l'histoire de l'art n'est pas uniquement écrite à l'aide de textes : très tôt l'estampe va contribuer à diffuser les œuvres auprès des amateurs et des artistes. Les gravures livreront la forme visuelle d'un catalogue que l'amateur réunit dans ses cartons. Ce sera pour lui l'occasion de concentrer en un même lieu des substituts de ces membra disjecta que l'histoire a disséminés un peu partout.<sup>519</sup> »*

Ainsi, reprenant une citation des *Mots et les choses* de Michel Foucault, Roland Recht précise que les premières collections « relèvent encore du registre de la "ressemblance" tandis que le catalogue va se construire à partir de la "comparaison".<sup>520</sup> ». C'est cette citation qui permet à Recht d'écrire qu'« en d'autres termes, le catalogue n'était tout simplement pas pensable comme restitution de la Wunderkammer : car pour exister il suppose, comme le dit Foucault, "la substitution de l'analyse à la hiérarchie logique". A la différence de l'inventaire, le catalogue organise un ensemble de données et les range par objet, de façon à les rendre comparables entre elles.<sup>521</sup> »

Cependant, comme il le montre par la suite, si le paradigme comparatif devient essentiel dès le XVII<sup>ème</sup> siècle, au XVIII<sup>ème</sup>, il s'exprime différemment et induit un double rapport entre le catalogue et le lieu d'exposition, ou, plus précisément, un rapport inversé :

*« La disposition de l'architecture commande celle des tableaux, suscitant des symétries entre les œuvres que seul le format rapproche. La question de l'accrochage des tableaux est tout à fait cruciale dans le contexte qui nous occupe, car le catalogue permet de s'y référer. L'ordre que celui-ci introduit dans la collection va se répercuter sur la disposition des œuvres. Au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle, la disposition des tableaux est soumise à la double notion d'"école" nationale et de succession chronologique.<sup>522</sup> »*

Et c'est ce type de liens entre accrochage et publication qui permet aux « attributionnistes » de développer leurs théories, tout autant qu'au *connoissership*. Mais si ce type de relation, qui se développe tout le long du XIX<sup>ème</sup> siècle induit un « *contact étroit, quotidien souvent, avec*

---

<sup>517</sup> Roland Recht, « La mise en ordre. Notes sur l'histoire du catalogue », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°56/57, été-automne 1996, p. 22.

<sup>518</sup> Haskell Francis, *La Difficile naissance du livre d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

<sup>519</sup> Roland Recht, *art. cit.*, p. 22.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>521</sup> *Idem.*

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 29.



*les œuvres d'art* », Roland Recht précise que le principe de comparaison a été conçu d'une manière abstraite par certains historiens et en particulier Heinrich Wölfflin qui « *prétend établir des catégories générales qui permettent non pas de classer les artistes selon leur lieu d'activité (et de formation), mais selon des critères généraux s'apparentant au Zeigeist de Hegel.*<sup>523</sup> » C'est ce qui permet à Recht de conclure que pour Wölfflin, « *le catalogue entrerait donc dans une perspective plus vaste d'une herméneutique de l'art : il remplirait une fonction proche de celle du cours magistral.*<sup>524</sup> »

Mais, pour revenir à Malraux, si ses ouvrages sont bien issus de cette même histoire de l'édition et de mise en ordre illustrative liées à celle des collections et de leur évolution scientifique comparatiste, le propos même de Malraux est, tout en en reprenant la forme, de tenter d'échapper à cette indexation épistémologique et architecturale. Et ceci tient à ce que sa théorie de l'art s'appuie, certes, sur une fréquentation accrue des œuvres des musées, mais aussi et principalement sur les catalogues et les livres d'art. D'ailleurs, si on a pu voir que les problématiques liées à la muséification des œuvres servent de bases à son développement sur le « musée imaginaire », les catalogues y jouent aussi un rôle. Ainsi peut-on lire :

*« Qu'on ait ou non admiré Rubens parce qu'on voyait en telles de ses toiles les moins flamandes l'égal de Titien, devient secondaire devant l'album qui réunit toute l'œuvre de Rubens. Cet album est un monde fermé. [...] La véritable anthologie commence.*<sup>525</sup> »

ou encore :

*« Un album d'art océanien, en nous familiarisant avec deux cents sculptures, nous révèle la qualité de certaines d'entre elles ; tout rapprochement d'un grand nombre d'ouvrages de même style crée les chefs-d'œuvre de ce style, parce qu'il nous contraint à en comprendre le sens particulier.*<sup>526</sup> »

Pourtant si ces deux citations montrent à quel point la logique essentialisante des catalogues est importante dans la source de la pensée de l'image et de l'histoire de l'art par Malraux, elles n'en sont pas moins problématiques. Ainsi l'exprime-t-il en conclusion de la section dont ces extraits sont issus, lors d'un rapprochement de l'insuffisance des musées et des catalogues :

---

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>525</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, op. cit., p. 16-17.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 17.

*« Le musée et la reproduction répondent mal à la question : "Qu'est ce qu'un chef-d'œuvre ?" mais la posent de façon pressante ; et, provisoirement, le définissent par sa famille autant que par ses rivaux.*

*Et comme la reproduction n'est pas la cause de notre intellectualisation de l'art, mais son plus puissant moyen, ses astuces (et quelques hasards) servent encore celle-ci.<sup>527</sup> »*

---

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 19.

## 2. Structure muséale et *musée imaginaire* : Questions d'écart et de catégorisation historique

Les illustrations introductives des trois éditions du *Musée imaginaire*, celles de 1947, 1951 et 1965 peuvent nous aider à préciser la question de la relation au musée (pl. 25). Représentatives à leur manière de la définition du « musée imaginaire », elles montrent le rapport que le concept entretient avec le musée réel et ajoutent à la compréhension du mode de présentation des illustrations et de la structure architecturée des ouvrages. Elles sont d'autant plus importantes dans ce questionnement sur l'architecture et le musée, qu'elles sont les seules illustrations des livres de Malraux qui présentent explicitement des architectures *muséales*<sup>528</sup> (musées ou galeries de tableaux) et que, par leur place, elles ont une valeur introductive, presque manifeste. Mais, la question est ici finalement moins la représentation d'une architecture, d'un bâtiment ou d'un musée, que d'un espace d'exposition.

Ainsi, dans l'édition de 1947, Malraux place avant le titre de l'ouvrage la reproduction fragmentaire d'une œuvre qui ne possède pas de légende. Il s'agit d'une des versions de la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume par David Téniers, plus précisément celle de 1651.

Dans la version des *Voix du silence*, deux œuvres sont placées avant le titre, mais, cette fois, elles sont légendées. En pleine page, à gauche, se trouve un nouveau fragment d'une œuvre de Téniers, cette fois c'est la version de 1647<sup>529</sup>, et en haut de la page de droite, une photographie de la salle Greco de la galerie nationale de Washington<sup>530</sup>.

Dans la troisième version, celle de 1965<sup>531</sup>, on peut observer en pleine page, sur la page de gauche, une photographie de la salle Carpaccio du musée Correr de Venise<sup>532</sup>. Sur la page

---

<sup>528</sup> Une des raisons de l'absence de photographies d'architecture est exprimée par Malraux en ces termes : « C'est l'impossibilité de résoudre un problème de cette nature qui a – jusqu'ici – interdit au Musée imaginaire d'annexer l'architecture. L'extérieur des monuments y devient trop petit : la reproduction impose une échelle à laquelle ne résisteraient ni les statues ni les grands tableaux, si elle la leur imposait. Quant à l'intérieur des cathédrales, des temples et même des palais, la photographie (à l'exception des réussites épisodiques, comme celles des éditions Zodiaque pour les églises romanes), bien qu'elle exprime longtemps le relief, n'est pas encore parvenue à exprimer la profondeur – que le cinéma suggère quelquefois. » : André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, « Idées/Arts », 1965, p. 161.

<sup>529</sup> « Table et références des illustrations », in André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 651 : « Téniers. La Galerie de l'Archiduc Leopold à Bruxelles (fragment). Musée du Prado. (Alinari.), p. 10. »

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 651 : « Une Salle de la National Gallery of Art de Washington. (Gallery.), p. 11. »

<sup>531</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, « Idées/Arts », 1965.

<sup>532</sup> *Ibid.*, « Documentation iconographique », p. 243 : « 1. Venise, Musée Correr, salle Carpaccio. (Ph. Archivio fotografico, Direzione civici musei.) »

de droite, dans un plus petit format que dans l'édition de 1951, se trouve à nouveau la version de 1647 du tableau de Téniers, mais cette fois en son entier<sup>533</sup>.

N'étant citées à aucun moment dans aucune des versions du texte, elles ont une valeur introductive bien spécifique.

On connaît assez bien les spécificités des œuvres de Téniers. Roland Recht les résume ainsi :

*« [...] l'ensemble du dispositif [du tableau] ne reflète en aucune manière celui de la galerie archiducal, mais la volonté d'ajouter au catalogue d'œuvres que constitue le tableau un choix anthologique mettant l'accent sur telle ou telle d'entre elles. Il faut considérer la représentation peinte comme une fiction.*

*[...] Autrement dit, [...] ce type de tableau met en scène à la fois la totalité de l'objet, à savoir les œuvres d'art, et ce qu'elles suscitent – le commentaire. Le mur de tableaux autorise la comparaison des œuvres [...], l'attribution de telle œuvre à tel peintre, bref, le jugement esthétique qui [...] permet d'inclure le spectateur occasionnel que nous sommes dans le cercle des commentateurs.*<sup>534</sup> »

Le tableau de Téniers constitue donc un choix anthologique guidé par les principes de représentation fictive et de juxtaposition d'œuvres dont la fonction est de susciter le commentaire. Et c'est bien là le travail illustratif de Malraux dans l'ensemble de ses ouvrages sur l'art. Malraux place côte à côte des œuvres conservées dans différents lieux et appartenant à différentes époques et à différentes cultures, et ces rapprochements font sens par leur comparaison. Malraux écrit d'ailleurs :

*« Notre relation avec l'art, depuis plus d'un siècle, n'a cessé de s'intellectualiser. Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il réunit, une interrogation sur ce qui les réunit. Au "plaisir de l'œil", la succession, l'apparente contradiction des écoles ont ajouté la conscience d'une quête passionnée, d'une recreation de l'univers en face de la Création.*<sup>535</sup> »

Il est difficile de définir si Malraux a choisi cette œuvre en fonction de son caractère fictionnel, mais celui-ci résonne très bien avec le « musée imaginaire » comme rapprochement intellectualisé d'œuvres d'art. Aussi, au vu du fragment choisi, il apparaît que la juxtaposition et la confrontation d'œuvres provoquant le commentaire ont du sens. Les tableaux de Téniers

---

<sup>533</sup> *Ibid.* : « 2. David II Téniers, dit Le Jeune (1610-1690). L'Archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie de peintures à Bruxelles (détail). Env. 1647. Signé. Madrid, Musée du Prado, 1,06 x 1,29 m. (Ph. Alinari.) »

<sup>534</sup> Roland Recht, « La mise en ordre. Notes sur l'histoire du catalogue », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°56/57, été-automne 1996, p. 26-27.

<sup>535</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p.12-13.

présentent des galeries fictives, et les livres de Malraux sont aussi des musées « fictifs », « imaginaires », lieux en puissance de choix anthologiques « *mettant l'accent sur telle ou telle œuvre* », tel ou tel détail, tel ou tel artiste. Ainsi, par cette illustration, Malraux présente sa méthode et son propos, tout en nous y intégrant, le « nous » étant à comprendre dans le sens de « lecteur occasionnel » pour paraphraser Recht.

Mais, si l'œuvre de Téniers souligne le projet illustratif de Malraux, les photographies des salles d'exposition de Washington et de Venise, ajoutent, elles aussi, du sens.

Dans un premier temps, elles actualisent la pratique d'exposition en montrant des salles dans lesquelles les œuvres sont accrochées espacées sur des murs unis. Il s'agit d'un nouveau mode de présentation des œuvres qui induit un nouveau statut de ces dernières et de leur observation, celui précisément de la première phrase de Malraux : « *Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la Madone de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la Pallas Athénée de Phidias n'est pas d'abord une sculpture.*<sup>536</sup> » Ainsi, si elles marquent l'évolution de l'espace d'exposition des œuvres, elles appuient aussi l'évolution de la pratique de ces lieux. D'abord lieu privé, l'espace d'exposition est public pour ces photographies.

De même, la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume est un lieu d'étude, alors que celui d'une salle d'exposition des années 50 est un lieu de contemplation (en témoigne le fauteuil et le cordon devant le tableau qui rappelle le caractère unique et précieux de l'œuvre d'art), mais de contemplation intellectualisée puisque pour Malraux celle-ci n'est en vigueur que dans l'art asiatique : « *Confronter des œuvres, opération intellectuelle, s'oppose foncièrement à l'abandon qui permet seule la contemplation. Aux yeux de l'Asie, le musée, s'il n'est un lieu d'enseignement ne peut être qu'un concert absurde où se succèdent et se mêlent, sans entracte et sans fin, des morceaux contradictoires.*<sup>537</sup> » L'association des tableaux de Téniers et des espaces d'exposition contemporains montre bien l'ambiguïté des ouvrages et des thèses de Malraux, qui tente de concilier plaisir esthétique, théorisation et souci scientifique, mais aussi passage du *musée imaginaire* personnel de Malraux à un « musée imaginaire » « *appelant tout le possible* ».

Mais encore, la galerie de l'archiduc, par sa fiction, est un espace réunissant une forme de totalité alors que les salles des musées ne contiennent qu'un choix d'œuvres et conduisent à d'autres salles, contenant d'autres œuvres d'un même artiste ou d'une autre époque. À la « totalité », à la perception générale, d'un « coup d'œil », s'opposent la pluralité et la succession dont la temporalité peut se définir dans un parallèle entre la visite et la succession des pages et des séquences argumentatives.

---

<sup>536</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 11.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 12.

Pourtant, malgré ces différences, les œuvres de Téniers et les photographies de Washington et de Venise ont un point commun. Elles sont toutes trois des présentations d'espaces où la comparaison est possible, mais aussi où l'ensemble des œuvres n'est pas présent (d'autres œuvres appartenant à l'archiduc, se trouvent dans les salles que nous voyons à travers la porte, et la totalité des œuvres du Gréco et de Carpaccio ne sont pas présentes dans chacun des musées).

Les trois éditions successives du *Musée imaginaire*, de 1947, de 1951 et de 1965, se divisent toutes en cinq parties, marquées par un chiffre romain. L'important ici est que la division en « Chapitre » ne comporte pas d'autre indication que le numéro, et bien que dans la première et la troisième, le « Chapitre I » soit respectivement titré « Musée imaginaire » et « Introduction », elles contiennent bien cinq parties. Et, malgré l'index analytique présent à partir des *Voix du silence*, ces « titres » expriment d'abord une abstraction.

Celle-ci a son incidence si l'on se substitue au lecteur qui ouvrirait pour la première fois le volume de 1947, par exemple. Il n'avait finalement que peu d'indications sur le contenu de l'ouvrage si l'on excepte les écrits périphériques annonçant la parution ou en faisant la critique, le titre et l'illustration de la couverture montrant la main du *Saint Jean* de Léonard de Vinci qui restent eux-mêmes « énigmatiques ». Sa première appréhension du volume se fait par le feuilletage, peut-être par la lecture de quelques passages ou par l'observation de la qualité du livre, mais sans nul doute que l'illustration du volume prend une part de son importance ici. Lors de cette première appréhension, les illustrations acquièrent en effet un rôle à l'intérieur de ces sections abstraites : elles marquent certains parallèles étonnants propres à Malraux, et un compartimentage en sections argumentatives/sections illustratives dont on a étudié certains exemples.

Si nous nous permettons ici de poser l'image comme élément primordial d'une première expérience d'un livre, c'est que nous nous appuyons sur les thèses avancées par Liliane Louvel dans *Images à lire, textes à voir*<sup>538</sup>. Dans cet ouvrage, l'auteure montre que si la perception du texte et celle de l'image sont toutes deux régies par l'oscillation<sup>539</sup> (« *clignotement à effet de lecture non stabilisé*<sup>540</sup> », va-et-vient, retour en arrière, effet d'éloignement et de rapprochement, etc.), dans leur opposition entre art de l'espace et art du temps, la présence d'une image dans le texte produit un « *choc initial*<sup>541</sup> » qui peut « *provoquer un [...] effet de suspens de lecture allant jusqu'à tirer le lecteur hors du livre.*<sup>542</sup> »

---

<sup>538</sup> Liliane Louvel, *Texte/image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 155.

Une « *puissance active, disruptive, du saut* » de l'image qui a par ailleurs été travaillée par Jacques Rancière<sup>543</sup>.

Bien que le primat de la perception de l'image sur celle de la lecture reste à débattre, il est nécessaire de prendre en compte l'importance de l'illustration face au texte dans l'édition de Skira comme dans celle de Gallimard puisqu'on y trouve, pour la grande majorité, des illustrations en pleine page, parfois en série, d'autres occupant une grande part de la page et des illustrations en couleurs aux tons très affirmés (**pl. 26**). De plus, en restant dans l'optique d'une première lecture, il faut prendre en compte l'habitude de lecture qui fait ouvrir les livres de droite à gauche, de telle manière qu'apparaît en premier la « belle page », la page de droite, lieu de présentation de toutes les illustrations en couleurs particulièrement marquantes de l'édition de 1947 comme de celle de 1951.

De même, afin de marquer l'importance de l'illustration dans cet ouvrage, il est nécessaire de s'attarder sur la matérialité des images. En effet, l'édition Skira du *Musée imaginaire* est composée d'un grand nombre d'illustrations en couleurs et en noir et blanc. Celles en couleurs sont collées, c'est-à-dire qu'elles ont été imprimées à part, puis insérées dans l'ouvrage sur des pages laissées libres lors de l'impression du texte et des illustrations en noir et blanc. Ces illustrations acquièrent ainsi une matérialité qui s'oppose aux autres. Elles peuvent être décollées ou simplement soulevées afin de pouvoir lire la légende qui s'y rapporte. De plus, visuellement, ce mode d'insertion produit un effet de re-cadrage qui ajoute de l'autonomie à la représentation. La page devient le cadre dans lequel s'insère la reproduction. L'œuvre représentée, dématérialisée par la photographie (abandon de la tridimensionnalité, absence du cadre d'origine ou du contexte architectural ou ornemental dans lequel elle s'insère), récupère ici une matérialité et une autonomie qu'elle aurait perdue lors de sa reproduction. Par cette présentation, l'auteur isole une œuvre ou un détail d'œuvre et lui confère le statut d'œuvre, industrielle celle-là. Mais si l'autonomie de la représentation reproduite est effective grâce à cette manipulation, elle permet aussi son appropriation par l'auteur et donc son insertion dans son discours, ainsi que la mise en place d'une « rhétorique » illustrative efficace dont on a pu percevoir quelques exemples.

Mais, pour revenir à notre questionnement, il apparaît que l'illustration de l'ouvrage en marque la structure. L'illustration suit et appuie la division en chapitres, sections et paragraphes, et guide le lecteur dans les rapprochements ou les glissements d'une partie à une autre par des illustrations de transition. Si, dans les exemples précédemment cités les séquences s'apparentent à un style « unifié », une grande part des séquences illustratives des livres de Malraux sont constituées d'éléments comparatifs hétérogènes, induisant la présence en leur sein de sous-ensembles signifiants. Le fait que, parallèlement à la réécriture du texte,

---

<sup>543</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 56.

certaines séquences évoluent de *Psychologie de l'art* aux *Voix du silence* montre bien toute leur importance pour Malraux.

Dans les citations précédentes de Philippe Hamon, il est question de « *parcours* », d'« *espace architectural aménagé lisiblement* » ou encore de « *mesure spatialisée d'un temps et ordre de lecture* ». De même, Liliane Louvel insiste sur le « *mouvement du voir et les effets rythmiques de l'image qui viennent scander le texte*<sup>544</sup> » et sur le fait que « [...] *dans la galerie, le lecteur environné d'images spatiales déroule le fil d'Ariane entre elles, et reconstitue un ordre temporel alors que le beau déroulement d'un texte, sa fluence, est interrompue par l'image, comme les "Rochers Errants" dans Ulysse et les Images de Philostrate*<sup>545</sup> ». La référence aux *Images* de Philostrate nous est ici utile malgré l'ensemble des différences qu'on pourrait opposer à une telle comparaison : écart historique, utilisation de l'*ekphrasis*, absence d'illustration, etc. Ce qui est intéressant dans cet exemple, c'est la division du texte des *Images* en « espace » et son rapport « temporel » qui associe des descriptions d'œuvres d'art et un parcours de visite lié à un ensemble architectural en partie fictif. Lors de la lecture du texte, nous sommes donc en présence de la description réelle ou fictive d'œuvres et la galerie est le lieu du déploiement du discours de Philostrate. Il est alors possible de rapprocher ce point de la définition donnée par Christiane Moatti du *Musée imaginaire* d'André Malraux comme un « lieu mental ». On a ici une forme de « musée imaginaire », bien que le terme « musée » ne puisse pas s'appliquer ici. Tout au plus pouvons-nous dire qu'il s'agit de la description d'œuvres inscrites dans un espace architecturé. Les parties du livre, les chapitres, forment les différents espaces de la galerie peinte de la villa que le lecteur reconstitue au fur et à mesure de la lecture.

Ainsi, le livre, pris dans son développement linéaire, temporel, et dans sa structure architecturée, spatiale, n'est pas sans rapport avec la déambulation, par analogie avec l'espace muséal. Et, si on reprend la structure du *Musée imaginaire* de 1947, on s'aperçoit assez rapidement, comme on l'a vu plus haut, de l'imbrication séquence argumentative / séquence illustrative. Mais si l'originalité des ouvrages de Malraux réside bien dans ces séquences, elle est aussi présente dans leur articulation et dans les compartimentages dont l'expérience peut être rapprochée au passage d'un visiteur d'un musée d'une salle à l'autre.

Ce parallèle est donc présent dans les rapports texte/image des livres de Malraux. Mais, il n'apparaît que plus fort lorsque le texte est absent ou mis de côté comme, par exemple, lors de la séparation en deux sections des volumes du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-1954). Chacun des ouvrages s'ouvrent sur un texte, séparé en courts chapitres

---

<sup>544</sup> Lilian Louvel, *op. cit.*, p. 12.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 225.



illustrés à la manière de *Psychologie de l'art* et des *Voix du silence* et se terminent par un grand ensemble de reproductions d'œuvres<sup>546</sup>. Si *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence* associaient dans une grande imbrication le texte et l'image, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* réorganise ce rapport. Celui-ci est maintenu dans la partie textuelle, mais laisse les illustrations seules dans la seconde section du volume.

Pourtant, si elles semblent isolées, elles sont tout de même, d'une part, pour certaines, rattachées au texte par leur citation ou leur renvois, et, d'autre part, organisées par ordre chronologique et par espaces géographiques de la même manière qu'un musée présentant une grande exposition monographique, thématique ou rétrospective (pl. 27). Cette présentation révèle une forme de didactisme et de clarification absente des premiers textes de Malraux.

Le statut des ouvrages n'est alors plus tout à fait le même. Il y a un glissement d'une approche « intellectualisée » des œuvres, en lien avec la notion de *musée imaginaire*, à une approche plus scientifique ou du moins historique ou didactique. En témoigne la note d'introduction aux illustrations qui révèle la possibilité d'une double lecture des images<sup>547</sup>. Malraux y indique que « *les légendes sous les reproductions ne sont destinées qu'à situer les œuvres* », que « *la succession des œuvres est chronologique, à l'intérieur de vastes séquences dont chacune correspond à une civilisation ou à un style* » et que les notices sont composées de « *légendes complètes établies selon les disciplines de l'archéologie* ».

Dans l'ouvrage, le principe du *musée imaginaire* ne se trouve plus seulement exprimé dans des comparaisons et des rapprochements permis par la reproduction photographique, mais il est ici de surcroît dissocié physiquement du travail historique et scientifique. La première « lecture » des illustrations dans leur perception successive, seulement « situées » et insérées dans un ensemble ou un discours, est celle du *musée imaginaire*, et la seconde, complétant l'ordre chronologique et la présence de cartes, est scientifique et historique, ce qui correspond à celle des cartels des œuvres exposées.

Il est à noter que si ce « flou » historique et scientifique, reproche récurrent fait à l'encontre de Malraux et du *Musée imaginaire* par les historiens d'art<sup>548</sup>, est présent dans l'illustration et son appareil d'identification, la légende, il l'est encore plus dans le texte. Il suffit d'ouvrir un chapitre des ouvrages de Malraux pour observer que, lors des citations d'œuvres, des énumérations ou des comparaisons, l'auteur maintient ce flou en ne donnant que très peu d'indications géographiques et historiques, ne précisant que le siècle, une grande période chronologique ou un espace géographique.

---

<sup>546</sup> 729 illustrations en noir, 16 en couleurs et 11 cartes pour le premier ; 443 illustrations en noir, 6 en couleurs et 8 cartes pour le second ; 402 illustrations en noir, 5 en couleurs et cinq cartes pour le troisième.

<sup>547</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, T. 2, Des Bas-reliefs aux grottes sacrées*, Paris, Gallimard, 1954, p. 68.

<sup>548</sup> Voir par exemple : Georges Duthuit, *Le Musée inimaginable*, Paris, José Corti, 1956.

Dans ces livres, Malraux, séparant les grands ensembles par des cartes et en séquences chronologiques, subdivise encore ces sections en les numérotant par des I, II, III, etc., comme si nous passions d'une salle à l'autre, d'une salle proposant des sculptures gothiques ibériques, puis à une salle présentant des sculptures gothiques allemandes, puis à une autre portant sur la sculpture du nord de la France, etc. De paragraphe en paragraphe, de section en section, de chapitre en chapitre, de volume en volume, tous illustrés, nous passons d'un espace à un autre, d'une « salle » à une autre, accompagnés par le discours d'André Malraux, qui prend en charge ce que Philippe Hamon nomme dans son livre l'« *exercice accompagnateur d'un langage*.<sup>549</sup> »

On retrouve ici le principe du catalogue permettant de repérer l'« essence » d'un style par un corpus anthologique d'œuvres d'un même artiste, d'une même région ou d'une même période. Ainsi, les trois tomes du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* ne sont pas uniquement des « musées imaginaires » à l'image de *Psychologie de l'art* et des *Voix du silence*, ils sont aussi des outils de lecture d'un style particulier, des mises en pratique d'une méthodologie illustrative permettant de mettre à jour les spécificités de tel ou tel style.

---

<sup>549</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 17.

### III. Conclusion

Dans ses trois articles de la revue *Verve*, Malraux pose les bases de sa réflexion sur l'art. Chacune des idées qui y sont développées seront reprises (parfois à l'identique), complétées ou précisées dans ses ouvrages postérieurs. Si Malraux y esquisse les premières idées de sa *Psychologie de l'art*, on peut aussi observer une structure méthodologique et stylistique qui sera reprise dans *Psychologie de l'art*, *Les Voix du silence*, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* et *La Métamorphose des Dieux*. On retiendra particulièrement les différentes dialectiques qu'il met en œuvre pour argumenter. Ainsi, trouve-t-on mis en correspondance l'art antique et l'art gothique, l'art gothique et l'art renaissant, l'art moderne et tout l'art occidental, l'art occidental et l'art oriental, etc. Comme il le proposait dès 1922 avec son texte sur Galanis, Malraux fait dialoguer différentes époques et différents espaces géographiques afin de révéler les styles et la création artistique propre à chaque artiste et mouvement artistique. Egalement, en ce qui concerne la méthodologie illustrative, on a pu observer que *Verve* est le lieu de ses premières utilisations de reproductions d'œuvres d'art sous la forme d'un ancrage calculé au sein même du texte, mais aussi d'une utilisation d'illustrations qui ne sont pas citées dans le texte, et inversement, de celle de passages de citations d'œuvres non « illustrées », forme de rhétorique illustrative et textuelle qui tient à l'implantation des images dans le texte, à leur succession et à leur évocation, « vocabulaire » que Malraux gardera, réarrangera et précisera dans ses ouvrages des années 1950.

C'est en ce sens que, lors de l'étude de la construction iconographique de *Psychologie de l'art* et de celle permettant sa refonte en *Voix du silence*, il est apparu que Malraux systématise et affine une rhétorique de l'image basée sur l'utilisation des qualités intrinsèques du médium photographique. Si pour en étudier les manifestations nous avons choisi de ne pas entrer dans le détail de l'argumentation au profit d'une étude de cette construction visuelle, nous avons cependant pu percevoir que le réarrangement de l'illustration se fait en fonction du réarrangement textuel. Le livre d'art, et le livre en général, est ici compris dans l'ensemble de ses composantes, de telle manière que son statut n'est plus uniquement celui d'un contenant, d'un réceptacle de textes. La structure même de celui-ci et l'agencement du texte et des images sont prises en compte par l'écrivain afin de produire une « représentation » de son histoire de l'art combinant une écriture textuelle et une « écriture » visuelle. Si celles-ci se basent bien sur une considération de l'art comme dépassant l'histoire tel qu'on a pu le voir dans le premier chapitre, la fonction même de la lecture et de l'observation des images est comprise de manière à ce que les catégorisations stylistiques et historiques soient aussi dépassées visuellement.

A la définition de Benjamin de l'œuvre d'art photographique et cinématographique comme « *une élaboration au fur et à mesure qui s'effectue par découpage*<sup>550</sup> », Malraux répond par un usage du livre pour ce qu'il est, une production technique dont les composantes peuvent être manipulées et réarrangées. C'est en se saisissant de ces problématiques, et donc de l'autonomie de signification du livre et de l'image, que *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*, bien que pouvant renvoyer à l'histoire de l'édition, parviennent à détacher le discours sur l'art d'une indexation extérieure (le musée et les lieux de l'art) en indexant les reproductions d'œuvres à une topographie interne, celle de sa structure. On observera plus loin que ceci induit pour lui, certes, de se référer à l'objet livre lui-même, mais de trouver dans d'autres arts les façons de faire jouer les significations des images, et ceci principalement dans le cinéma.

S'agissant ici d'exemples d'écart par rapport à une indexation externe, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* entretenant un rapport plus ambivalent avec la discipline, on verra dans la suite de ce chapitre avec l'exemple du *Lascaux* de Georges Bataille, que le livre d'art, tout en se référant à une indexation extérieure, peut aussi jouer avec ses propres composantes techniques, de manière non pas à dépasser les catégories historiques de l'histoire de l'art contenues dans le musée, mais à rendre sensible l'« expérience » esthétique d'une topographie réelle. C'est-à-dire que, si, pour Malraux, la reproduction de l'œuvre d'art doit permettre la communion ultérieure avec l'original, pour Bataille, le livre d'art est aussi le moyen de pallier à son absence, et donc de proposer une autre médiation.

---

550

## Partie 2. Le *Lascaux ou la naissance de l'art* de Georges Bataille : photographie et indexation topologique

*« Ces marches mènent au cœur de l'une des premières et des plus merveilleuses créations de l'homme : le monde fabuleux de la grotte de Lascaux. »*

Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, p. 45.

Lorsque Georges Bataille publie *Lascaux ou la naissance de l'art* en 1955 aux éditions Albert Skira, l'ouvrage est introduit par une courte préface de l'éditeur présentant le contexte de production de ses illustrations. L'enjeu était ici d'autant plus important qu'il s'agissait, selon lui, de « *révéler pour la première fois en couleurs un des premiers chefs-d'œuvre que l'homme ait créés.*<sup>551</sup> » Si cette phrase expose une des lignes éditoriales de l'ouvrage, le texte de Skira expose par ailleurs toute la difficulté de rendre le plus objectivement possible les figures de la grotte :

*« [...] Ce que l'œil voit n'est pas nécessairement ce que l'appareil photographique enregistre. Il faut le dire : les peintures de Lascaux sont mouvantes. [...]. Quel est le point de vue idéal ? Chaque visiteur doit avoir le sien, et les hommes de Lascaux avaient le leur, que nous nous sommes efforcés de comprendre. Ajoutons que les sujets de Lascaux se défendent de la caméra : il n'existe pas, pour la plupart d'entre eux, de recul suffisant pour les photographier.*<sup>552</sup> »

Si cette seconde partie cherchera bien à observer comment cette difficulté est prise en compte dans un projet comme *Lascaux*, son propos est aussi de voir comment l'ouvrage en élargit les problématiques, sans à proprement parler le théoriser. Cet élargissement tient en lui-même dans l'objet-livre, son sujet, son adresse, mais aussi et surtout dans la fonction accordée aux illustrations. Il s'agira donc d'étudier ici la mise en image de la grotte au sein de l'objet spécifique qu'est le livre illustré. Se posera donc une série de questions autant liée à la prise de vue de l'œuvre qu'aux stratégies et incidences de son intégration dans un ouvrage, en particulier celles de l'« objectivité » de la photographie, du possible rendu d'un espace physique dans un livre illustré et de l'isolement des figures.

---

<sup>551</sup> Albert Skira, « Préface », in Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, p. 5.

<sup>552</sup> *Idem.*

Car si ici, de prime abord, les images en couleurs du livre de Bataille semblent avoir une pure fonction illustrative, cette dernière se double d'une fonction descriptive dont la mise en forme produit visuellement et textuellement une narration se détachant du texte historique et analytique de l'ouvrage. Cette fonction descriptive, ce deuxième niveau de lecture de l'ouvrage pourrait sembler presque anodin et conventionnel. Mais, par ce double fonctionnement illustratif, l'ouvrage oscille entre texte théorique et planches de reproductions accompagnées de courtes phrases qui fonctionnent comme des albums d'images voués à être accrochés au mur. Si ceci tient d'abord ici à son insertion dans une collection de Skira et à la ligne éditoriale de celle-ci, la jonction de l'un et l'autre des axes de lecture de l'ouvrage ne doit pas être négligée. Il apparaît en effet, en l'insérant dans l'histoire de la littérature et de l'écrit sur l'art, comme au sein du corpus d'œuvres de Bataille publiées après-guerre, que la double fonction de l'image correspond à une esthétique bien particulière, esthétique partagée entre expérience sensible et philosophie. A cette pratique illustrative s'ajoute aussi le fait que, confronté à une certaine responsabilité dans les prises de vue, l'auteur en vient à désassembler l'espace de la grotte et les figures de la grotte, de manière à en réorganiser ensuite les composantes dans l'espace du livre.

## I. Contexte éditorial et structure de l'ouvrage

En 1955, Georges Bataille publie donc *Lascaux ou la naissance de l'art*, mais aussi, quelques mois plus tard, chez le même éditeur, *Manet, Etude biographique et critique*. Ces deux livres sont respectivement achevés d'imprimer le 30 avril et le 30 septembre à Lausanne aux Imprimeries Réunies au sein desquelles, depuis 1952, l'éditeur Albert Skira dispose par contrat à l'année d'un important atelier et d'une équipe dirigée par Jean Studemann.

Les références à l'art sont plus qu'abondantes dans les écrits de Georges Bataille, qu'il s'agisse d'articles ou de livres, mais ces deux ouvrages sont les seuls exclusivement consacrés à l'histoire de l'art – *Les Larmes d'Eros* excepté qui traite bien d'art, mais en lien avec un discours sur la place de l'érotisme au cours de l'histoire<sup>553</sup>. Malgré cette spécificité, et peut-être à cause d'elle, ces deux livres sont régulièrement considérés par la critique et les études universitaires comme deux ouvrages mineurs par rapport à d'autres publications. On retiendra entre autres le jugement de Michel Surya dans la biographie qu'il consacre à l'auteur :

« *Quelques-uns des plus beaux de ses livres de cette époque ne furent pas publiés quand l'étaient – à défaut ? – des livres d'un intérêt moindre (Lascaux, Les Larmes d'Eros...).*<sup>554</sup> »

Surya ira même plus loin en écrivant que *Lascaux* est « *justement l'un des textes de Bataille qui ne fascine pas, qui, d'une certaine façon, déçoit.*<sup>555</sup> » Si l'on ne regarde que le texte, de son style littéraire à son contenu théorique, il est vrai que tout lecteur assidu de Georges Bataille s'étonnera de le voir publier, alors que, mêlant réflexion philosophique et littéraire à l'image de *L'Expérience intérieure*<sup>556</sup>, un ouvrage aussi capital que *La Souveraineté* ne le sera qu'à titre posthume<sup>557</sup>. Tout de même, plusieurs auteurs, tel que Youssef Ishagpour<sup>558</sup> ou Vincent Texeira<sup>559</sup>, ont relevé que le choix et le traitement de ces deux « figures » de l'histoire de l'art (*Lascaux* et *Manet*) permettent à Bataille de développer certaines idées déjà présentes dans ses ouvrages, conférences et articles antérieurs. De ce fait, ces deux livres tiennent une place importante dans la pensée de l'auteur, même si leur situation au sein des

---

<sup>553</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1961.

<sup>554</sup> Michel Surya, *La Mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 579.

<sup>555</sup> *Idem.*

<sup>556</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.

<sup>557</sup> *Ibid.*, *La Souveraineté*, in *O. C.*, t. VIII. Paris, Gallimard, 1976, p. 241-520.

<sup>558</sup> Youssef Ishagpour, *Aux Origines de l'art moderne. Le Manet de Bataille*, Paris, La Différence, 2002.

<sup>559</sup> Teixeira Vincent, *Georges Bataille. La part de l'art, la peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997.

collections destinées à un large public de l'éditeur Suisse a pu en atténuer la portée littéraire et théorique.

Nous aurons l'occasion de revenir plus précisément sur les questions que posent ce « conditionnement » éditorial, mais ce qui nous préoccupera d'abord ici, c'est que ces deux livres sont les premiers ouvrages de Bataille très largement illustrés et comportant un traitement singulier de l'iconographie. Certes, on opposera que les illustrations de la revue *Documents* le sont à plus forte raison, mais il s'agissait là d'illustrations d'articles et non d'un ouvrage et, de surcroît, insérées au sein d'une revue « spécialisée » dirigée par l'auteur lui-même. Revue au contenu « programmatique » s'il en est, sa ligne éditoriale permettait une liberté plus conséquente que celle d'ouvrages « généralistes » et monographiques, s'inscrivant au sein de collections d'une maison d'édition alors reconnue.

Mais, l'intérêt d'étudier les illustrations de telles publications, celle de *Lascaux* en particulier, réside justement dans le fait que, comme pour *Documents*, Bataille tient une part active dans la production et le choix des illustrations. D'ailleurs, comme il est montré dans plusieurs études, les idées développées dans *Documents* peuvent être considérées comme un aboutissement autant qu'un point de départ, et le livre, comme le travail illustratif de *Lascaux*, participent aussi de ce mouvement. Didi-Huberman a écrit à ce sujet que *Documents* initie une réflexion sur les images, sur leur impact et leurs relations au texte, qui influera sur d'autres articles et ouvrages de l'auteur, pour finalement aboutir aux *Larmes d'Eros*. *Lascaux* est donc un des chaînons de ce cheminement<sup>560</sup>.

---

<sup>560</sup> Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe. Georges Bataille ou le gai savoir visuel*, Paris, Macula, 1995.



## 1. De l'art moderne à la préhistoire

La grotte de Lascaux est découverte le 12 septembre 1940 par quatre jeunes garçons de Montignac. Georges Bataille en fait le récit dans ses « notes et documentation » (pl. 28) :

*« Il s'agit de Marcel Ravidat, alors âgé de dix-huit ans, de Jacques Marsal et de Simon Coencas, l'un et l'autre âgés de quinze ans, de Georges Agnel, seize ans. Ravidat avait seul eu l'intention d'explorer le trou laissé par un arbre déraciné à une date imprécise, peut-être une trentaine d'années plus tôt. [...] La version selon laquelle les enfants, partis avec l'intention de chasser, auraient suivi leur chien descendu dans le trou, semble avoir été inventé à plaisir par des journalistes [...] »*

*Ils explorèrent la caverne où ils ne tardèrent pas à découvrir des traits, puis des figures animales. [...] Ils décidèrent de ne parler de rien à personne. Toutefois [...] au bout de peu de jours, une quinzaine de personnes étaient au courant, dont un gendarme qui conseilla d'avertir l'instituteur Laval. [...]*

*L'abbé Breuil, qui résidait alors à Brive, chez l'abbé Jean Bouyssonie, fut prévenu dès le 17 septembre et put se rendre sur place dès le 21.<sup>561</sup> »*

C'est à partir de l'arrivée de l'abbé Breuil, spécialiste reconnu des cavernes peintes et plus largement de la préhistoire, que l'étude de la grotte commence et que celle-ci est considérée comme un des témoignages les plus importants de l'art préhistorique.

À la suite de cette description, Bataille consacre un court texte à l'authenticité des cavernes peintes en reprenant différentes découvertes, comme celles, par exemple, des cavernes d'Altamira par Marcelino de Santuola en 1879 ou celles des peintures de Pech-Merle<sup>562</sup>. Cette question de l'authenticité et des « supercheries » présumées se trouve être en lien avec un intérêt croissant de la part des scientifiques, des artistes, des écrivains et du grand public pour les réalisations des hommes de « l'âge du renne », comme les nomme régulièrement l'auteur. Si, lors de leurs premières observations, des soupçons quant à l'authenticité des peintures et gravures rupestres préhistoriques ont été émis, au moment de la publication du livre de Bataille, nombre d'historiens et d'intellectuels se sont depuis penchés sur leur datation et leur signification. Lascaux tient alors une place importante et singulière dans ces débats compte tenu du grand nombre de peintures qui s'y trouvent et de leur qualité de conservation. Aussi, de 1940 à 1955, sont publiés plusieurs ouvrages ou

---

<sup>561</sup> Georges Bataille, *Lascaux*, op. cit., p. 137.

<sup>562</sup> Sur ces dernières, Georges Bataille relate un incident qui eut lieu en 1952 : André Breton passa son doigt sur une peinture et en altéra la figure. Cet incident fut abondamment commenté dans les journaux et on y décela une supercherie comme celle de Piltdown l'année suivante avec la découverte d'ossements qui se révélèrent être des faux.

articles sur les peintures de la grotte attestant leur authenticité. Certains resteront d'ailleurs longtemps capitaux pour l'étude du site. On peut citer par exemple, le *Quatre cents siècles d'art pariétal* de l'abbé Breuil<sup>563</sup> ou encore le *Lascaux, « Chapelle Sixtine » de la préhistoire* de Windels<sup>564</sup>, ouvrages sur lesquels s'appuie Bataille pour son étude.

Ces différents débats, découvertes et analyses, exprimés parfois par voie de presse, alimentent un intérêt pour la préhistoire de la part du grand public. Une phrase issue d'une conférence que Bataille prononce le 18 janvier 1955 à Orléans appuie cette idée et montre que la grotte est devenue en moins de 15 ans et malgré l'interruption due à la Seconde Guerre mondiale un site touristique important :

« [les enfants] pensèrent aussitôt que leur fortune était faite. Ce calcul se révéla d'ailleurs assez vite faux – non pour le propriétaire de la grotte, qui en tire en effet, prix d'entrée et ventes de livres ou cartes postales, un revenu annuel d'environ six millions [...].<sup>565</sup> »

Dans ce même texte, Bataille décrit aussi le « large terre plein où sont parqués dix à vingt voitures », « un certain nombre de personnes [qui] attendent patiemment la sortie de la fournée précédente » et continue : « Quant cette fournée sort, il ne reste plus qu'à se mêler à la fournée suivante qui descend à son tour sous la conduite d'un guide.<sup>566</sup> » Apparaissent ici les premiers signes d'un tourisme culturel naissant (les premiers aménagements touristiques sont terminés en 1948), dont les conséquences seront l'interdiction à l'accès de la grotte en avril 1963, l'oxydation des figures provoquant leur dégradation, et la construction d'un facsimilé grandeur nature, *Lascaux II*, entre 1972 et 1983.

Mais, plus précisément, l'après-guerre est une période d'appropriation de la grotte de Lascaux et de la préhistoire en général par un grand nombre d'intellectuels et d'écrivains français. En effet, les exemples de Maurice Blanchot dans *L'Amitié*<sup>567</sup> ou encore de René Char dans une série de poèmes consacrés à la grotte<sup>568</sup>, montrent bien que certains auteurs ont pris la préhistoire comme point de réflexion ou comme thème littéraire. De même, il faut noter l'importance d'une exposition comme « 40 000 ans d'art moderne »<sup>569</sup>, réalisée en 1953 au musée d'art moderne de Paris, qui, revendiquant les liens entre art préhistorique et

---

<sup>563</sup> Henri Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les Cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952.

<sup>564</sup> Fernand Windels, *Lascaux. « Chapelle Sixtine » de la préhistoire*, Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1948.

<sup>565</sup> Georges Bataille, « [Conférence du 18 janvier 1955] », in O. C., T. IX, Paris, Gallimard, 1979, p. 337.

<sup>566</sup> *Ibid*, p. 335.

<sup>567</sup> Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Fourbis, 1996 ; Maurice Blanchot, *La Bête de Lascaux*, Paris, GLM, 1958.

<sup>568</sup> René Char, *La Bête innommable*, Paris, GLM, 1958.

<sup>569</sup> Breuil Henri, Mauduit Jacques, Rey Robert, *40 000 ans d'art moderne. La Naissance de l'art dans les grands centres préhistoriques*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1953. L'exposition s'est déroulée entre le 12 février et le 15 mars 1953.

art moderne, transforme l'espace d'exposition du musée en un fac-similé grandeur nature de la grotte de Lascaux. Selon le même cheminement que l'appropriation de la grotte par les écrivains, cette exposition montrerait, d'après Douglas Smith<sup>570</sup>, en même temps qu'une reconnaissance institutionnelle du modernisme par l'État français, une volonté d'affirmer Lascaux comme une sorte d'image négative et complémentaire du musée d'art moderne. Mais, plus encore, toujours selon Smith, l'engouement français pour Lascaux à cette époque reposerait sur deux raisons : la première, une orientation historique qui représenterait, en partie, la réhabilitation culturelle d'un passé teinté par les notions nationalistes de Vichy, et la seconde, pour l'état français, une façon de protéger et d'affirmer l'importance culturelle française face à la montée des États-Unis. Lascaux serait alors un symbole de l'origine culturelle et artistique française. Mais, si ceci peut être avéré pour certaines institutions, voire, pour certains auteurs, il faut en nuancer le propos pour Georges Bataille.

Certes, l'engagement intellectuel de Bataille face au fascisme est connu. Pour ne citer que ses entreprises littéraires et politiques, il a publié en 1933 un article intitulé « La Structure psychologique du fascisme »<sup>571</sup> dans la revue *La Critique sociale*, de même qu'il a écrit sur l'appropriation de la pensée de Nietzsche par les nazis dans la revue *Acéphale*<sup>572</sup>, débats qui se retrouvent aussi au sein de quelques-unes des interventions des membres du Collège de sociologie entre 1937 et 1939<sup>573</sup>. Il est d'ailleurs possible de dire en suivant Francis Marmande que la question politique, au sens large du terme, est toujours présente chez Bataille<sup>574</sup>. Néanmoins, son traitement de Lascaux ne peut s'inscrire uniquement dans le cadre de réflexion énoncé par Smith. En effet, le *Lascaux* de Bataille touche plus particulièrement aux questions de l'origine de l'art et de l'homme à travers une dialectique liée à l'interdit et à sa transgression.

Toutefois, si l'on souhaite l'inscrire dans un univers de réflexions à une époque donnée, celle des années d'après-guerre, ce texte est plus proche d'un parallèle entre art préhistorique et art moderne, comme le montre elle-même la double publication *Lascaux / Manet* en 1955. La préface de l'ouvrage par Albert Skira le présente d'ailleurs en ce sens : « [...] ces peintures préhistoriques, témoignage de l'art à ses origines, se révèlent étrangement proches de la sensibilité moderne ; à les considérer, on dirait que le temps n'existe pas.<sup>575</sup> » Et si l'on compare les textes de l'auteur sur Manet et Lascaux, il apparaît assez clairement que chacun des sujets est traité suivant le même angle, avec un même vocabulaire, à savoir,

---

<sup>570</sup> Douglas Smith, « Beyond the Cave: Lascaux and the Prehistoric in Post-War French Culture », *French Studies*, vol. 58, n° 2, Avril 2004, p. 219-232.

<sup>571</sup> Georges Bataille, « La structure psychologique du fascisme », *La Critique sociale*, n°10, novembre 1933, p. 159-165.

<sup>572</sup> *Acéphale*, (1936-1939), Paris, Jean-Michel Place, 1980.

<sup>573</sup> Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie. 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1979.

<sup>574</sup> Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.

<sup>575</sup> Albert Skira, « Préface », in Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, p. 5.

comme l'écrit François Cachin dans son introduction à la réédition de 1983 du *Manet*, la question de la « transgression », le rapport de la représentation à la mort ou encore « *le glissement du sacré, de la religion à l'art*<sup>576</sup> ». Si Lascaux est le lieu de la naissance de l'art et, par là, de ces questions, l'art de Manet en est la reconquête, thème historiographique des années 1920-1930 qui trouve, dans les années 1950, un large diffusion à travers les écrits de Bataille, certes, mais aussi à travers un très grand nombre d'auteurs dont Cassou, Leymarie, Venturi et Malraux<sup>577</sup>.

a) Le *Manet* de Georges Bataille (1955) : Discussion avec Malraux sur l'art moderne

Si nous avons déjà pu observer quelques points communs entre Bataille et Malraux, il semble que ce soit aussi dans leur lecture de Manet qu'ils se rapprochent, ou du moins que s'engage une discussion à distance.

En cherchant des liens directs entre Bataille et Malraux, on les trouvera uniquement dans les textes de Bataille, ouvrages et articles. L'inverse n'existe pas, ou alors de manière souterraine comme c'est le cas du rapide hommage que Malraux rend à Bataille dans le numéro hommage de 1958 de la revue *Cigüe*. Bien qu'il existe un certain nombre de références à Malraux dans les textes de Bataille, outre le compte rendu de *La Condition humaine*<sup>578</sup> qu'on a précédemment cité, un seul de ses articles est uniquement consacré à un ouvrage sur l'art de Malraux, les autres mentions sont disséminées dans différents textes au sein d'autres références. Cet article traite de l'ouvrage *Dessins de Goya au musée du Prado*<sup>579</sup> et est publié dans la revue *Critique* en février 1948<sup>580</sup>. C'est d'ailleurs la première mention de la réflexion sur l'art de Malraux dans les textes de Bataille. Il en fait une critique orientée, c'est-à-dire en suivant sa propre acception de l'œuvre du peintre, mais positive de l'ouvrage. Une courte nuance qui tient plus à l'homme qu'au texte est tout de même apportée dans le paragraphe final :

---

<sup>576</sup> François Cachin, « Introduction », in Georges Bataille, *Manet*, Genève, Albert Skira, 1983, p. 9.

<sup>577</sup> On ajoutera qu'après-guerre un nombre considérable d'ouvrages est publié sur le sujet. On retiendra en particulier les catalogues : Yvon Bizardel, *Chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre. Des primitifs à Manet*, Paris, Musées nationaux, 1946 ; *Les Origines de l'art contemporain, la peinture française de Manet à Bonnard*, Paris, Musées nationaux, 1947 ; Jean Cassou, *Rendé Déroutille*, René Jullian, *Les Grands courants de la peinture contemporaine. De Manet à nos jours*, Lyon, Musée de Lyon, 1949. Mais aussi les livres de Jean Leymarie, *Manet et les impressionnistes au Musée du Louvre*, Paris, Villeneuve-Saint-Georges, Arts décoratifs, 1948 ; Lionello Venturi, *De Manet à Lautrec*, Paris, Albin Michel, 1953 ; Jean Leymarie, *Manet*, Paris, Hazan, 1951 ; Jean Cassou, *Édouard Manet*, Paris, Flammarion, 1955.

<sup>578</sup> Georges Bataille, « André Malraux », *La Critique sociale*, n° 7, novembre 1933, p. 190-191.

<sup>579</sup> André Malraux, *Dessins de Goya au musée du Prado*, Genève, Skira, 1947.

<sup>580</sup> Georges Bataille, « Note : Dessins de Goya au musée du Prado (texte d'André Malraux) », *Critique*, n° 21, février 1948, p. 181-182.

« Il y a dans la pensée de Malraux un glissement continu que compensent de brillantes lueurs. Une telle sorte de pensée échappe d'avance à ce qui, pour autrui, semble l'enfermer. C'est la servitude d'une liberté individuelle ombrageuse. Malraux n'a sans doute jamais été communiste, il n'est pas gaulliste, et ce n'est pas non plus sans de malheureux glissements qu'il essaye, par-delà le politique, d'occuper une position humaine indéfinissable.

On peut envisager avec moins d'écarts individuels une attention fidèle, merveilleusement captée, à la commune destinée des hommes.<sup>581</sup> »

Une seconde mention de Malraux se lit en 1951, de nouveau dans un article de *Critique*<sup>582</sup>. Elle intervient au sein d'un compte rendu de lecture de deux ouvrages sur Léonard de Vinci : le *Léonard de Vinci* d'Antonia Vallentin publié chez Gallimard en 1950 et *Tout l'œuvre peint de Léonard de Vinci* publié, dans la même maison d'édition et la même année, dans la collection « La Galerie de la Pléiade » dont il est le premier volume. Comme à son habitude, Bataille s'appuie sur les deux ouvrages pour développer ses thèses, ici la question du génie et du rapport de l'artiste à la nature et à l'imitation.

Une troisième mention apparaît dans un article titré « L'impressionnisme » et publié en 1956<sup>583</sup>, toujours dans *Critique*. Il est intéressant de noter que si Malraux est cité, le texte de Bataille ne porte pas sur un de ses livres mais sur quatre ouvrages consacrés à l'impressionnisme (les deux volumes de Jean Leymarie, *L'Impressionnisme*, Skira, « Le Goût de notre temps », 1955, et *L'Histoire de l'impressionnisme* de John Rewald, chez Albin Michel, 1955) et à Cézanne (Maurice Raynal, *Cézanne*, Skira, « Le Goût de notre temps », 1955, et *Un portrait de Cézanne* par Jean de Beucken, Gallimard, 1955). Si nous précisons ici ces titres, c'est que deux des ouvrages appartiennent à la même collection que le propre livre de Bataille sur Manet, « Le Goût de notre temps » de Skira. Bataille reprend en fait ici quelques uns des points abordés dans ces livres et les rapproche des temps forts de son propre livre. Ainsi, à peine le texte commencé, Bataille insère une note dans laquelle il regrette que les thèses de Malraux développées dans *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence* ne soient pas discutées, ce qu'il a lui-même entrepris dans son *Manet*.

Dans la section des *Voix du silence* qui concerne Manet<sup>584</sup>, Malraux cherche à définir la modernité en art, c'est-à-dire, un éloignement de la tradition picturale (italianisme et Grèce) et c'est précisément Manet qui la « déchire »<sup>585</sup> selon les mots de l'auteur. Mais, pour lui, si

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>582</sup> *Ibid.*, « Notes : Léonard de Vinci (1452-1519) », *Critique*, n° 46, mars 1951, p. 261-267.

<sup>583</sup> *Ibid.*, « L'impressionnisme », *Critique*, n° 104, février 1956, p. 3-13.

<sup>584</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, op. cit. p. 97-119.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 97.

Manet « déchire » cette tradition, plusieurs peintres ont déjà fait passer la peinture « *du musée à l'art moderne* ». Et d'abord Goya. Goya se retrouve ainsi comme précurseur, à l'image de Delacroix, Daumier, mais aussi Franz Hals ou Vélasquez. En fait, une fois que Malraux pose cette affirmation, il entreprend de montrer où il est possible d'identifier des éléments de modernité chez tel ou tel peintre du XVIII<sup>ème</sup> et du XIX<sup>ème</sup> siècle, mettant ainsi en place une forme de généalogie, une « *lignée*<sup>586</sup> » de précurseurs, (figure de style autant que méthodologie qu'on retrouve tout au long de ses ouvrages et qui participe à cette destruction du *continuum* historique présentée précédemment). Malraux définit ainsi à rebours plus précisément la modernité de Manet. Pour lui, le peintre est le symbole de la peinture moderne et l'angle par lequel il n'est maintenant plus possible d'échapper pour regarder les œuvres de l'histoire de l'art. A travers son œuvre, Malraux définit l'ensemble de l'art moderne dans une acceptation qui sera reprise par Bataille, et d'autres avec lui :

*« Le sujet doit disparaître parce qu'un nouveau sujet paraît, qui va rejeter tous les autres : la présence dominatrice du peintre lui-même. Pour que Manet puisse peindre le Portrait de Clemenceau, il faut qu'il ait résolu d'oser y être tout, et Clemenceau, presque rien.<sup>587</sup> »*

Ainsi, pour Malraux, ce que l'art moderne cherchait, c'est : « *l'agonie du vaste domaine de fiction*<sup>588</sup> », « *l'indépendance de l'artiste*<sup>589</sup> » et « *le renversement de la relation entre l'objet et le tableau, la subordination de l'objet au tableau.*<sup>590</sup> » Ce que sous-tendent ces définitions, dont Malraux n'a pas la primeur, se retrouve dans sa conception générale de la création artistique, qui lui permet alors le rapprochement de Manet, Van Gogh ou Gauguin avec Uccello, le Gréco, de Latour, etc. Selon lui, l'art moderne (**pl. 29**) :

*« [...] c'est la transformation des choses en un univers plastique autonome, cohérent et particulier. [...] À la représentation du monde succède son annexion. [...] La volonté initiale de l'artiste moderne c'est de tout soumettre à son style, et d'abord l'objet le plus brut, le plus nu. Son symbole, c'est la Chaise de Van Gogh. [...] ; la chaise isolée (avec à peine une suggestion de misérable repos) comme un idéogramme du nom même de Van Gogh.. [...] l'univers peint, ne devenant plus fiction, devait devenir peinture, et on fit cette découverte décisive : que pour devenir peinture, il fallait qu'il devînt particulier.<sup>591</sup> »*

---

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 117-118.

*Manet, Etude biographique et critique* de Bataille, se réfère donc à ce texte de Malraux. Mais le propos en est différent. D'abord parce qu'il est monographique. Bataille n'a ainsi pas l'ambition des *Voix du silence* de traiter de l'histoire de l'art en général et d'en illustrer les mouvements sans en être réellement une, comme ce sera par contre l'objet des *Larmes d'Eros* de 1961. Avec ce livre, à l'inverse de Malraux, il entre de plain-pied dans le genre de l'histoire de l'art. L'ouvrage s'ouvre d'ailleurs sur une partie titrée « Dates et Concordances » qui met en parallèle, années après années, les expositions et les événements de la vie de Manet avec ceux, plus historiques ou annexes à celle-ci (politique, guerre, vie artistique, etc.), ce qui en fait une figure centrale de l'époque.

Dans la première partie de l'ouvrage, le vocabulaire employé par Bataille montre toute l'importance de l'artiste et le caractère de rupture de son œuvre, ce qui est à rapprocher de la « *déchirure de la tradition picturale* » de Malraux. On y lit ainsi un lexique très fort dès la première page : « *tranché* », « *ouvrir* », « *scandalisa* », « *soudain changement* », « *révolution* », « *divorce* », etc. Mais c'est dans le chapitre suivant qu'on décèle un premier détachement des thèses de Malraux. Titré « Subversion impersonnelle », il se détourne quelque peu du *particulier* cher à Malraux. Ainsi, contre la figure héroïque de Malraux, la première phrase de Bataille de ce chapitre est : « *Qu'est donc Manet, sinon l'instrument de hasard d'une sorte de métamorphose ? Manet participe au changement d'un monde dont les assises achevaient lentement de glisser.*<sup>592</sup> » Bataille insiste ensuite sur le fait que Manet ne cherchait pas la provocation, mais plutôt l'accord officiel et la consécration en s'appuyant sur des lettres et des préfaces de catalogues écrites par le peintre. L'artiste serait selon lui pris dans un mouvement historique, enclenché quelques temps auparavant et dont il ne serait qu'un acteur parmi d'autres. Par contre, là où nous trouvons un point de concordance avec Malraux, c'est dans le chapitre suivant, « La destruction du sujet », bien qu'avec quelques nuances. Bataille y écrit par exemple :

« *Ce qui [...] est en cause est la transformation de la peinture, de langage, de discours qu'elle était, en cet art autonome – au même degré que la musique libérée des fonctions du discours – qu'elle est depuis Manet.*<sup>593</sup> »

Ce langage, c'est pour l'auteur celui des modèles qui posent dans des attitudes non naturelles, mais aussi, l'idée d'une « *peinture, autrefois, qui n'avait nulle autonomie, [qui] n'était qu'une partie d'un édifice majestueux, proposant à la foule une totalité intelligible.*<sup>594</sup> » Et l'autonomie dont Bataille parle ici est aussi celle de l'indépendance des parties d'un tableau, qui peuvent avoir une autonomie picturale extérieure à une architecture ou à des

---

<sup>592</sup> Georges Bataille, *Manet, op. cit.*, p. 120.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>594</sup> *Idem.*

normes construisant le tableau comme une totalité. C'est par exemple ce que Malraux s'attache à présenter dans *Les Voix du silence* en s'appuyant entre autres sur les mains des *Régentes* de Hals. C'est d'ailleurs à ce moment de l'argumentation de Bataille qu'intervient la référence au texte de Malraux. Il y consacre une section de six paragraphes dans laquelle il reprend les thèses avancées par Malraux dans *Saturne*, son livre sur Goya, et dans *Les Voix du silence*.

Si chez les deux auteurs, l'œuvre de Goya est indissociable de l'étude de celle de Manet, ce cheminement s'explique certes par la citation des œuvres de Goya dans celle de Manet, mais aussi par une série de métaphores autour de l'éloquence, du discours, de la surdité de Goya, de l'expressivité de ses œuvres, et de son absence dans celles de Manet. Métaphores, lexiques et notions qui courent tout au long des œuvres des deux auteurs. Le titre même des *Voix du silence* est sur ce point des plus parlants.

Pour commencer son observation du texte de Malraux, Bataille précise que les tableaux de Goya dont parle Malraux sont ceux de l'époque où celui-ci peint pour lui seul, comme l'auteur le précise lui-même dans son introduction à *Saturne* de 1950. Et si silence il y a, si certains tableaux sont selon Malraux « vidé[s] de passion métaphysique » et que l'art y « soit devenu son unique objet », ils sont pour Bataille certes silencieux, mais d'un silence qui « exprim[e] violemment l'impossible<sup>595</sup> », notion qui, chez Bataille, est d'autant plus « éloquente » qu'elle renvoie à ses questionnements sur le sacré ou la souveraineté.

Premier démarquage donc. Mais Bataille revient ensuite sur ce que Malraux a pour lui pourtant bien défini en citant une des plus célèbres phrases de Malraux sur Manet : « *L'Exécution de Maximilien* : c'est *Le Trois Mai* de Goya, moins ce que tableau signifie<sup>596</sup> ». Mais, il précise ensuite qu'en cherchant la naissance de l'art moderne du côté de l'Espagne, Malraux n'avait pas tort, mais que l'influence de Manet se trouve selon lui chez Vélasquez, « le plus proche d'une peinture dépouillée.<sup>597</sup> »

Si la discussion par Bataille des thèses de Malraux dans la version éditée de son texte se termine ici, dans le manuscrit de l'ouvrage, un passage plus large était consacré à Malraux. Dans ce manuscrit titré « Passage supprimé de mon livre sur Manet, concernant l'opinion de Malraux sur Goya (supprimé à la demande de Lassaigue) »<sup>598</sup>, on peut voir Bataille reprendre les éditions successives de Malraux, de son *Essai sur Goya* en passant par *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*, et en montrer les contradictions, les réécritures et

---

<sup>595</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>596</sup> André Malraux, *op. cit.*, p. 100.

<sup>597</sup> Georges Bataille, *op. cit.*, p. 129.

<sup>598</sup> Archive Georges Bataille, Enveloppe n° 158, « Passage supprimé de mon livre sur Manet, concernant l'opinion de Malraux sur Goya (supprimé à la demande de Lassaigue) », deux pages dactylographiées avec corrections aux stylos noir et rouge, numérotées 21 et 22.



les entorses à son développement. Ainsi, montre-t-il par exemple que dans *les Voix du silence*, Malraux nuance la position de Goya comme précurseur de l'art moderne.

Mais si ici Bataille continue pourtant son développement sur Manet et Goya, c'est pour en marquer les différences, et en particulier dans la comparaison entre *Le Trois mai* et *L'Exécution*. Selon l'auteur, « Goya [y] saisit [...] cette lueur instantanée de la mort, dont la fulguration excède l'éclat de la lumière [...] Jamais l'éloquence de la peinture alla-t-elle plus loin ? mais son cri nous atteint comme un silence définitif, comme un étranglement de l'éloquence.<sup>599</sup> » Alors que Manet peint le « condamné avec la même indifférence que si il avait élu pour objet de son travail une fleur, ou un poisson.<sup>600</sup> » Même si elle « raconte », comme toute les œuvres de Manet, Bataille écrit que c'est la moins « bavarde » de toutes. Il précise d'ailleurs ensuite :

« Supprimer le sujet, le détruire, est bien le fait de la peinture moderne, mais il ne s'agit pas exactement d'une absence : plus ou moins chaque tableau garde un sujet, un titre, mais ce sujet, ce titre sont insignifiants, se réduisent au prétexte de la peinture. [...] Tout facteur d'éloquence, vraie ou fausse, est éliminé. Restent des tâches de différentes couleurs et l'impression égarante qu'un sentiment aurait dû naître du sujet : c'est l'étrange impression d'une absence.<sup>601</sup> »

#### b) Pratiques illustratives de Bataille et crise du discours

Malgré l'importance que tient Manet dans l'« histoire de l'art » de Malraux, au niveau illustratif, ses œuvres n'apparaissent que deux fois dans *Psychologie de l'art*, au sein du troisième chapitre du premier tome. On y trouve, en couleurs et hors texte, le *Portrait de Clemenceau* et un détail de celui en pied de Théodore Duret. Dans *Les Voix du silence*, les œuvres et le passage qui concerne son œuvre sont déplacés dans le cinquième chapitre de la première partie. On y retrouve le *Portrait de Clemenceau*, mais cette fois en noir et blanc, et le détail du portrait de Duret a disparu au profit de *L'Exécution de Maximilien* et de la double reproduction du *Petit bar des Folies-Bergère* (l'œuvre en son entier en noir et blanc et un détail en couleurs). Si le texte et les illustrations restent sensiblement les mêmes, les changements apportés sont révélateurs. La séquence argumentative et illustrative apparaît plus fournie dans *Les Voix du silence*. Des éléments ont été évacués, mais surtout plusieurs images ont été ajoutées, ouvrant les exemples à d'autres époques et d'autres médiums.

---

<sup>599</sup> Georges Bataille, *Manet, op. cit.*, p. 132.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 133

<sup>601</sup> *Idem.*

Cette séquence montre tout le travail illustratif de l'auteur mais aussi la manière dont son discours évolue. Le détail du portrait de Théodore Duret illustrant la disparition du sujet (Malraux ne montre qu'un détail, Duret est absent et seuls restent visibles son pied et un tabouret) est remplacé par le *Petit bar des Folies-bergère* dont l'exemple doit appuyer un discours sur les couleurs et leur « *harmonie dissonante* », autre élément constitutif de l'art moderne pour Malraux, presque absent de *Psychologie de l'art* et qui dans les *Voix du silence* prend une place importante (pl. 30). Egalement, en présentant sur la même page les exécutions peintes par Manet et par Goya, Malraux recentre son propos sur le rapport entre les deux peintres, mais en y ajoutant des œuvres de Daumier ou les esquisses de Delacroix, il insiste sur la question des jeux de couleurs au détriment du sujet et de la représentation.

Bataille était sensible au travail illustratif de Malraux. Par exemple, dans un jugement assez sévère lors d'une note de son article sur le *Léonard de Vinci* de 1951, il remarque l'importance de l'impact de la qualité des reproductions photographiques sur les textes qui les accompagnent :

*« Il n'est rien, en somme, qui ne contribue à faire de [l'œuvre de Léonard de Vinci] une sorte de chapelle vouée à la dévotion. Même en ce grand concert de louanges, un glissement vers une attitude stéréotypée est sensible. C'est ainsi que, vers la fin, Barrès a l'occasion de s'écrier : "L'endroit où la méditation fut apportée au monde, c'est à Milan, dans le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces, par la Cène de Vinci !" Il est bien facile d'admirer – l'admiration des autres. Parfois l'idée vient d'un immense et durable montage de cou. Ce serait à la mesure d'un génie facétieux : comment ne pas croire que cela joua pour la Cène ? Mais devant des planches qui motivent un long silence, on oublie vite la sottise d'une exclamation.*<sup>602</sup> »

C'est d'ailleurs dans le sens de cette dernière phrase que doivent être pris les ouvrages de la collection « Tout l'œuvre peint » de Gallimard, puisqu'il s'agissait avant tout de produire de grands albums illustrés en couleurs. Mais une telle critique s'explique surtout par le fait que Bataille a lui-même usé de la reproduction photographique pour appuyer son discours, ceci bien avant Malraux, et sans doute dans une pratique plus expérimentale. Ainsi en est-il de sa pratique illustrative en 1929-1930 avec la revue *Documents* dont on retrouvera les traces dans d'autres textes comme « L'art, exercice de la cruauté »<sup>603</sup>.

Si plusieurs études ont été réalisées sur les illustrations de *Documents*, celle de Didi-Huberman est la plus complète. Dans *Documents*, Bataille fait preuve de radicalité dans sa

---

<sup>602</sup> *Ibid.*, « Notes : Léonard de Vinci », *art. cit.*, p. 72.

<sup>603</sup> *Ibid.*, « L'art, exercice de la cruauté », *Médecine de France*, n°4, juin 1949, p. 21-27.

tentative de déconstruire les fondements de l'esthétique classique lors de la production théorique de notions ainsi que de la manipulation des images.

S'agissant d'ouvrages sur l'art, la reproduction d'œuvres d'art était devenue courante dans les années 1950 et les livres de Skira, s'ils posent nombre de questions quant à leur utilisation, ne se situent pas sur le même plan que *Documents*. Les éditions Skira ont fait de la reproduction d'œuvres d'art leur fonds de commerce, parfois avec bonheur, parfois de manière plus convenue et en particulier dans les collections d'après-guerre. Pourtant au sein de celles-ci, il est possible d'observer quelques spécificités dont le *Lascaux* de Bataille en est un exemple, et son *Manet*, de manière moins appuyée, un autre.

En effet, si au premier regard, ce dernier ouvrage ne paraît pas faire l'objet de recherches particulières, on peut tout de même y observer une utilisation de la reproduction photographique approchant un caractère d'appropriation, d'annexion des œuvres par Bataille, et illustrant une rhétorique quelque peu forcée liée à la projection de ses propres préoccupations sur l'œuvre de Manet, comme l'a fait remarquer Françoise Cachin. Ainsi, lors de la séquence illustrative du chapitre consacré à la « destruction du sujet », Bataille choisit de ne présenter que des natures mortes et des scènes de corrida, puis conclut par une œuvre figurant un torero mort. Les raisons d'un tel enchaînement se comprennent assez aisément. Bataille montre visuellement que la destruction du sujet au profit de l'autonomie de la peinture se fait aussi par la destruction « physique » des objets ou des personnes représentés. D'ailleurs, la surinterprétation de Bataille est d'autant plus forte que les images de corrida ne sont qu'un petit nombre au sein de l'œuvre de Manet et qu'une telle mise en avant de ces œuvres ne fait que rappeler l'importance de la tauromachie dans ses textes, thème développé conjointement à l'œuvre de Michel Leiris. Aussi, si l'on a pu reprocher à Malraux de forcer son discours illustratif par des cadrages d'œuvres appuyés et des tons réhaussés, la même critique pourrait être appliquée aisément à l'illustration de Bataille.

Le détour par Manet ici emprunté dans l'étude de *Lascaux* permet au final de rapprocher les deux livres de Bataille. Chacun suit en effet le même axe de lecture de leur sujet en se développant autour de ces notions d'altération et d'effacement du sujet. Et, si l'on part des textes de *Documents*, il apparaît que les thèses de Bataille s'inscrivent clairement dans une même continuité théorique. Mais surtout, le choix de Bataille pour ces deux « figures » de l'histoire de l'art est loin d'être fortuit, elles sont pour lui synonymes de la pré-histoire et de la fin de l'histoire de l'art. Youssef Ishaghpour le définit en ces termes au début de son livre le *Manet* de Bataille :

*« L'anthropomorphisme déchiré de Bataille ne reconnaît d'autre temps que l'instant de la naissance de l'homme – Lascaux – et sa fin – Manet.<sup>604</sup> »*

Un peu plus loin, il précise :

*« Plus profondément donc que des liens externes – comme la nouveauté absolue ou l'opposition entre l'homo faber et l'artiste – c'est une relation entre le jeu, la beauté, l'art et la mort qui unit, chez Bataille Manet et Lascaux.<sup>605</sup> »*

Mais ce sur quoi insiste Ishaghpour, c'est la mise sous silence de l'« Éloquence » des anciens maîtres dans les tableaux de Manet. Si les « œuvres » de Lascaux sont, symboliquement, les premières expressions artistiques de l'homme, la peinture de Manet « échapp[e] au cadavre de l'art ancien, en introduisant l'absence et la mort dans le tableau<sup>606</sup> » et permet à l'art moderne de se constituer sur de nouvelles bases. Ce point est peu développé dans le travail d'Ishaghpour, mais est le thème central de la thèse d'Olivier Chazaud, *Bataille ou la souveraineté picturale, Lascaux et Manet*<sup>607</sup>. Sous le jour de la distinction entre texte et image, il montre que Bataille a choisi Lascaux et Manet car il s'agissait de deux œuvres picturales qui « jettent à la parole son plus grand défi<sup>608</sup> » et qu'il les interprète comme une tentative radicale de délier la peinture de toute narration :

*« Bataille et la souveraineté picturale : ce titre a donc une évidente valeur de paradoxe. Si la souveraineté désigne ce qui n'a d'autre fin qu'en soi, il convient de se demander comment l'écriture peut maintenir la peinture dans un statut souverain, alors même qu'en l'écrivant, elle court le risque de la ramener à soi, de la subordonner à son ordre, qui est l'ordre du discours, bref de la ramener au même.<sup>609</sup> »*

Si l'étude de l'art ne se fait pas chez Bataille comme chez Malraux sans un questionnement des rapports entre le texte et l'image, la question ici clairement posée n'est pas celle de leur relation, mais celui de la dichotomie entre l'image, ou l'art, et le discours, ou la parole. Dans chacun de ses livres et articles, Bataille cherche à prendre en charge la crise contemporaine, ici celle de la société occidentale d'après-guerre, et à lui opposer les arguments d'une critique. Ainsi, Chazaud cherche-t-il à montrer ce qui, dans les ouvrages sur Lascaux et Manet, peut être représentatif de cette crise et repère qu'un des axes de travail dans l'un et l'autre des livres de Skira est l'identification d'un moment de crise de la représentation :

---

<sup>604</sup> Youssef Ishaghpour, *Aux origines de l'art moderne : le Manet de bataille*, Paris, La Différence, 2002, p. 15-16.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>607</sup> Olivier Chazaud, *Bataille et la souveraineté picturale. Lascaux et Manet : enjeux énonciatifs d'un dispositif critique*, Thèse de doctorat, Histoire et sémiologie du texte et de l'image, Paris 7, 1996.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>609</sup> *Idem.*

« [...] la crise se structure autour d'une opposition radicale entre spectacularisation (visuelle) et spéculation (philosophique). De sorte que, dans ce brutal effet de disjonction entre les deux registres du texte et de l'image, entre profusion du visible et rétention du dicible, entre l'aveuglement et le silence, la crise qui survient au lendemain de la seconde guerre mondiale aboutit à ce que J. Kristeva nomme pour sa part, et à juste titre, une "dichotomie image/parole". Cette dichotomie aurait pour effet de produire un véritable clivage à l'intérieur du système de représentation.<sup>610</sup> »

Partant d'un constat déjà présent dans des textes des années 1930, on l'a vu dans le cas de Walter Benjamin et de Malraux, Chazaud situe la résolution ou la révélation de ce problème dans la notion de « plasticité » des œuvres et des illustrations :

« La plasticité serait ce qui donne lieu à la pensée, et ce lieu, mobile et hétérogène, mixte de raison et de sensibilité, est moins un corps en tant que tel, qu'une articulation entre images, mouvement, pensée et corps. [...] En d'autres termes, la perception sensible ne s'articule plus au discours, non plus qu'à l'exercice de la réflexion. [...] Différentes exigences sont formulées par Bataille qu'on ne rappellera pas, mais on soulignera qu'elles ont toutes en commun d'assigner au sujet la tâche de réarticuler l'intensité de la perception et l'exercice de la raison.<sup>611</sup> »

C'est ce que nous avons aussi déjà pu identifier jusqu'à un certain point dans notre étude des *Voix du silence* mais qui, chez Bataille, trouve une expression plus que significative car faisant partie intégrante de sa philosophie esthétique. Mais, en prenant pour le moment cette thèse pour acquise, si cette idée est présente dans les textes de Bataille, il faut aussi se poser la question de savoir comment ces thèses peuvent se retrouver ou non dans la forme même de l'ouvrage. A sa manière, le principe éditorial des collections de Skira, la place prépondérante de l'image, est déjà une réponse. Mais c'est dans la place que trouve Bataille au sein du livre pour exprimer cette dichotomie du visible et du lisible qu'on pourra relever de manière plus précise comment cette crise se manifeste physiquement, théoriquement et poétiquement.

---

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 196-197.

## 2. La rédaction de Lascaux ou la naissance de l'art

Plus de cinquante ans après la publication de l'ouvrage, il est toujours aussi difficile d'en dater précisément la période de rédaction. À la lecture des « Notes » établies pour les *Œuvres Complètes* de l'auteur, il apparaît qu'il n'existe qu'un manuscrit « *à peu près complet et définitif* » de l'ouvrage, mais non daté<sup>612</sup>. Michel Surya indique pourtant que Bataille commence à travailler sur *Lascaux* et *Manet* à la fin de l'année 1953, mais sans autres indications. De même, dans ses annexes, rubrique « Chronologies », année 1955, il écrit : « *Y a travaillé plusieurs années. S'est rendu à Lascaux.* »<sup>613</sup>.

Bataille aurait donc réalisé ses recherches et rédigé son volume en deux ans. Pourtant, on remarquera que son intérêt pour la préhistoire est bien plus ancien : 1952 pour une conférence sur Lascaux<sup>614</sup> et les années 1930 pour ses premiers articles sur l'« art primitif »<sup>615</sup>.

### a) Dans la grotte avec Albert Skira

S'il est difficile de dater avec précision le début des recherches de Bataille pour la rédaction de l'ouvrage, la période de présence de Bataille à Lascaux est quant à elle documentée par différentes sources. La période de recherches nécessaires à un tel travail a en effet été accompagnée du déplacement de l'auteur sur le site de la grotte, ce qui ne sera pas sans influence sur le contenu de l'ouvrage. Toujours selon Michel Surya, qui publie une photographie de l'auteur non datée, Bataille se serait rendu à Lascaux au début de l'année 1955 (pl. 31). Ceci suppose donc que le cliché aurait été pris après une période de recherche et de première rédaction d'un à deux ans. Trois textes et la correspondance de Skira avec l'auteur nous apportent pourtant plus de précisions. Suite à leur lecture, il semble que Bataille se soit rendu à plusieurs reprises dans la grotte.

Les deux premiers textes sont ceux des deux conférences données à Orléans et publiés dans le « Dossier Lascaux » des *Œuvres Complètes*<sup>616</sup>. L'édition de la première, qui date de

---

<sup>612</sup> Boîte XI, 140 feuilles dont 108 paginées de 1 à 108 par Bataille lui-même, pour le corps de l'ouvrage, les 32 autres correspondant aux diverses annexes sur lesquelles le volume se termine. Mais il n'existe ni la dactylographie de ce manuscrit, ni les épreuves corrigées du livre : « Notes », in Georges Bataille, O. C., T. IX, p. 421.

<sup>613</sup> Michel Surya, *La Mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 677.

<sup>614</sup> Georges Bataille, « [Conférence à la société d'agriculture] », in O. C., T. IX, op. cit., p. 325-330

<sup>615</sup> Cf. *Documents*, 1929-1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

<sup>616</sup> *Ibid.*, « [Conférence à la société d'agriculture] », art. cit. ; « [Conférence du 18 janvier 1955] », in O. C., T. IX, op. cit., p. 331-343.

décembre 1952, est accompagnée, en note, d'un compte rendu indiquant : « *M. Bataille a visité, près de Sarlat, la grotte de Lascaux, découverte il y a peu de temps.*<sup>617</sup> » Bataille se serait donc rendu à Lascaux avant la date indiquée par Michel Surya et avant de commencer la rédaction de l'ouvrage. De plus, des précisions données par Bataille lui-même lors de la « conférence du 18 janvier 1955 » permettent de supposer qu'il s'y est rendu plusieurs fois et peut-être entre 1952 et 1955, à moins qu'il ne s'agisse de témoignages recueillis par l'auteur. En effet, il y décrit deux moments plus ou moins propices pour la visite de la grotte : le premier « *en été* »<sup>618</sup> et le second « *en hiver* »<sup>619</sup>, la grotte étant moins fréquentée à cette saison. Si l'on suppose que les indications de 1952 et celles de 1955 sont différentes, Bataille se serait alors rendu trois fois à Lascaux avant celle de 1955 évoquée par Surya. Mais il s'agit là de conjectures, seule la date de 1952 peut être envisagée sérieusement. Le troisième texte est la préface de *Lascaux* par Albert Skira dans laquelle l'éditeur écrit :

« *Nous avons passé des nuits sous la terre [...] Le jour venu, nous trouvions un peu de repos au "Soleil d'or", l'accueillante auberge de Montignac. Puis, le soir, la grotte à peine fermée aux visiteurs, nous reprenions notre besogne nocturne.*<sup>620</sup> »

Au-delà de sa mise en récit, ce séjour n'est pas daté, mais la correspondance avec Skira conservée dans les archives Georges Bataille de la BnF indique qu'il s'agit de mai 1954. La première des trois lettres conservées, datée du 16 mars 1954<sup>621</sup>, montre *a priori* que c'est Georges Bataille qui est à l'origine de l'idée de la publication d'un texte sur la préhistoire et que, dans un premier temps, le projet portait le titre de « L'art des premiers hommes ». Ce livre devait être retourné fin décembre 1954 « *afin que nous ayons assez de temps pour la composition et l'impression.* » La publication de l'ouvrage étant prévue dès cet échange pour avril 1955, les délais sont donc tenus. Mais, outre les considérations financières qui y sont exposées, d'autres informations précieuses relatives à ce séjour de Bataille à Lascaux, mais aussi à la conception et à la ligne éditoriale de l'ouvrage, apparaissent dans la suite de la lettre :

« *Son importance sera celle de La Peinture étrusque*<sup>622</sup>. *Pour que nous puissions commencer à exécuter les sélections photographiques en septembre, tu me donneras toutes les indications sur les documents à photographier à la fin du mois d'août. Nous avons convenu que tu entreprendrais un voyage dès le 1<sup>er</sup> juin. Les frais*

---

<sup>617</sup> *Ibid.*, « Notes », in O. C., T. IX, *op. cit.*, p. 481.

<sup>618</sup> *Ibid.*, « [Conférence du 18 janvier 1955] », *art. cit.*, p. 335.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>620</sup> Albert Skira, « Préface », *art. cit.*, p. 5.

<sup>621</sup> Boîte XX D b. Lettres d'Albert Skira à Georges Bataille : 16 mars 1954 (2f) : 16 mars 1954, BnF. [Lettre dactylographiée sur papier à en-tête Editions d'Art Albert Skira S. A., 4 place du Molard, Genève, adressée à Monsieur Georges Bataille, 1, rue Dupanloup, Orléans]

<sup>622</sup> Massimo Pallotino, *La Peinture étrusque*, Genève, Albert Skira, 1952.

*de ce voyage seront naturellement assurés par ma maison. Il en sera de même des frais que tu pourrais avoir pour des recherches de documents. [...] Par cette somme de Fr.s. 5.000.- [rémunération de l'auteur pour ce livre] nous nous assurons les droits de traduction et le copyright du livre. Toutefois je ne vois pas d'inconvénient à ce que deux ans après la parution de notre ouvrage tu puisses publier à nouveau ce texte dans une édition non illustrée et chez un éditeur de ton choix. »*

Il apparaît ici très clairement qu'une des spécificités de l'ouvrage sera son illustration, puisque Skira autorise Bataille à en publier le texte chez un autre éditeur, mais sans les reproductions. Les images de Lascaux restent en sa possession. Plus encore, il est d'emblée prévu un voyage de Georges Bataille à Lascaux pour juin, ainsi qu'un second pour photographier les peintures en août 1954. La lettre se termine d'ailleurs ainsi :

*« Ainsi que nous l'avons décidé, tu prendras contact avec notre ami Jardot pour que nous puissions obtenir l'autorisation de photographier les grottes de Lascaux, que je verrai avec toi au mois d'avril afin de me rendre compte quelles sont les possibilités techniques de réaliser de bonnes planches en couleurs. Pour terminer, je te confirme que cet ouvrage contiendra 60 à 70 planches en couleurs. »*

Dans la seconde lettre datée du 12 mai 1954, Skira écrit à Bataille suite à leur rencontre en avril à Paris :

*« J'ai beaucoup pensé à la question de la préhistoire. Il n'y a pas de doute qu'il est impossible de prendre une décision avant d'avoir vu ces fameuses cavernes et de s'être rendu compte des possibilités techniques de réalisation. Si le travail apparaît possible sans trop de difficultés, il vaudrait mieux sortir le livre au printemps 1955 ; par contre, si le travail est très compliqué, il faudrait reporter la date de parution à l'automne 1955 et si les obstacles sont insurmontables, renoncer à l'ouvrage.*

*Donc, je crois que le mieux est que nous allions à Lascaux avant de prendre une décision et que nous fixions notre voyage d'ici une huitaine de jours. »*

Si l'importance de l'image dans le projet de publication était déjà présente dans la lettre précédente, celle-ci est de nouveau affirmée puisque l'impossibilité de les réaliser remet catégoriquement en cause la publication de l'ouvrage. De la même manière, Skira viendra lui-même surveiller le travail de prise de vue. Ainsi, peut-on lire dans la dernière lettre, celle du 24 mai 1954 :

*« J'aurai voulu t'écrire plus tôt pour te dire tout le plaisir que j'avais eu à te rencontrer en Dordogne et à voir avec toi les merveilleuses grottes de Lascaux. »*



Le voyage de Skira et Bataille à Lascaux s'est donc déroulé entre ces deux lettres soit entre le 12 et le 24 mai 1954. Mais plus loin on apprend qu'il est envisagé d'y retourner en novembre :

*« [...] tu peux [...], comme nous l'avons décidé, commencer les démarches nécessaires pour obtenir toutes les autorisations et facilités pour photographier à Lascaux au mois de novembre. Je te laisse ce soin car tu es mieux placé que moi pour arriver à un résultat concret. Si nous devons photographier en novembre, il faut que nous ayons toutes les autorisations en mains avant le 31 juillet car je dois faire mes plannings photographiques plusieurs mois à l'avance. »*

Skira et Bataille y sont donc allés en mai et les photographies ont été prises en novembre, ceci n'induisant pas nécessairement que Skira et Bataille y soient allés à cette période, seuls les photographes Hans Hinz et Claudio Hemmer, cités dans la préface de l'éditeur, ont pu s'y rendre. Cependant, les indications données par l'éditeur dans sa préface au livre, laissent penser qu'ils étaient présents.

Mais s'il s'agit là d'un principe qui peut paraître exceptionnel, il semble que la place importante que tient ici Skira dans la construction de l'ouvrage ne soit pas si inhabituelle dans sa propre conception de son rôle d'éditeur. En effet, comme on a pu l'observer, dans chacun de ses projets, de *Minotaure* à *Lascaux* en passant par *Labyrinthe*, l'éditeur ne laisse que peu de chose lui échapper et suit de près les recherches de ces auteurs. Plus qu'un simple accompagnement, ceci semble ici tenir à son rôle de producteur d'images, de diffuseur de reproductions d'œuvres d'art. Ainsi, en accompagnant Bataille à Lascaux, il s'assure de la possibilité et de la qualité des photographies des peintures de la grotte, tout comme il a pu par exemple accompagner Pierre Courthion dans la recherche d'œuvres nécessaires à l'illustration de son livre sur David, Ingres, Gros et Géricault<sup>623</sup> et dont certaines ont été disséminées dans toute la France pendant la guerre. L'auteur en fait le récit dans ses mémoires :

*« En ce début de guerre, l'éditeur Albert Skira me demanda pour ses albums les Trésors de la Peinture française une suite de textes sur Ingres, Gros et Géricault. Afin d'en achever l'illustration, nous allâmes ensemble dans la Sarthe, au château de la Pelice, près de la Ferté-Bernard. Une conservatrice du Musée du Louvre nous accueillit pour nous emmener à la ferme. On avait entreposé là, en secret, quelques œuvres majeures du Musée, dans le but de les cacher à une éventuelle invasion des nazis. Notre position à nous trois avait quelque chose de comique.*

---

<sup>623</sup> Pierre Courthion, *David, Ingres, Gros, Géricault*, Paris, Skira, « Les Trésors de la peinture française », 1940.

*Je n'oublierai jamais la vue de la Grande baigneuse d'Ingres, transportée en plein jour dans la cave de la ferme. Autour de ce superbe nu, passaient en gloussant les poules et les canards sous la conduite d'un coq qui les précédait à grandes enjambées.*<sup>624</sup> »

Cette position éditoriale est particulière, car elle engage une participation active de l'éditeur lors de la production illustrative, qui prend ainsi la place des agences photographiques telles qu'Alinari ou Giraudon. Skira produit donc des livres, mais des livres illustrés, composés d'images inédites et dont il garde les droits, agissant ainsi en diffuseur de corpus d'œuvres jusque-là non reproduites ou alors seulement en noir et blanc. Il ne fonctionne pas comme un éditeur littéraire qui, comme Gallimard, s'engage à un moment dans la production d'ouvrages illustrés et trouve son corpus iconographique au sein des fonds d'agences. Le fait que l'ensemble des crédits de *Lascaux* appartiennent à Skira montre encore une fois la spécificité de l'ouvrage, puisque s'il lui arrivait de photographier des œuvres pour d'autres livres, elles n'en constituaient pas l'intégralité. Par exemple, seulement quelques clichés de *Psychologie de l'art* sont réalisés par Skira. Ceci devient intéressant lorsqu'on observe les crédits des *Voix du silence*, car on observe alors que certaine image porte toujours la mention Skira, Gallimard a donc dû en acheter les droits, de la même manière qu'avec les autres agences photographiques.

#### b) Le texte de *Lascaux* : idées et organisation

L'introduction technique et contextuelle d'Albert Skira à *Lascaux* est suivie d'un second texte introductif rédigé cette fois par Georges Bataille. Si le texte de Skira s'attache à éclairer les circonstances de la conception des clichés, celui de Bataille introduit le propos de l'ouvrage dès la première ligne : « *Dans ce livre, j'ai voulu montrer la place éminente de la caverne de Lascaux dans l'histoire de l'art, dans l'histoire de l'humanité.* »<sup>625</sup>

C'est en ce sens que le premier chapitre, « Le miracle de Lascaux », débute par la définition de Lascaux comme lieu de la naissance de l'art en insistant sur le fait, qu'à partir de sa découverte, son lieu n'est plus la Grèce antique mais bien Lascaux. Bataille traite ensuite des catégories sociales, « religieuses » et « psychologiques » qui définissent, selon lui, l'homme de Lascaux et qui ont permis cette « naissance ». Il s'agit de thèmes qu'on trouve développés dans des ouvrages et articles antérieurs et qui auront une grande importance

---

<sup>624</sup> Pierre Courthion, *D'une palette à l'autre. Mémoires d'un critique d'art*, Genève, La Braconnière, 2004. Cité in Zweifel Stéfan, Perthuis Gwilherm, *Labyrinthe*, Genève, Musée Rath, 2009, Cahier 1, p. 28.

<sup>625</sup> Georges Bataille, « Introduction », in *Lascaux*, op. cit., p. 7.

dans de futures publications comme *L'Erotisme*<sup>626</sup> et *Les Larmes d'Eros*<sup>627</sup> : le jeu, la connaissance de la mort, l'interdit, la transgression, la religion. Une fois ce cadre historique et théorique posé, l'auteur commence la description de la grotte espace par espace. Puis, il s'arrête sur ce qui le retient particulièrement dans la grotte : l'opposition entre l'homme et l'animal. C'est en ce sens qu'il compare les représentations de l'homme à celles des animaux dans les deux dernières parties.

Plus précisément, le propos de Bataille est à la fois esthétique, anthropologique et philosophique. En effet, il entreprend bien ici l'analyse de l'organisation spatiale et iconographique des figures de la grotte, mais il les met en relation avec la libération de l'homme du domaine de l'utile lié au travail. Ceci impliquant dans sa pensée que chacun des actes de représentation soit une transgression des interdits liés à la mort, à la sexualité et à la violence. Ces interdits ayant été, à son sens, mis en place par la valeur utile du travail qui suspend « *les effets de violence de la nature et les limites* »<sup>628</sup>.

Ainsi, selon Bataille, en parallèle du développement de l'activité laborieuse, les figures de Lascaux sont l'indice du passage de l'animal à l'homme. Cette naissance participe de l'expérience que l'homme « primitif » a de son environnement. Il démontre donc que la création des figures est née de la prise de conscience d'un autre monde que celui de l'humain, en dehors de son existence propre. Cet espace est celui de l'animal, de la mort, du sacré, et la représentation de ce monde est réalisée grâce au jeu de la transgression d'interdits.

Son analyse n'est donc pas seulement une description des éléments peints de la caverne. Il se sert des figures en les comparant avec des données ethnologiques, sociologiques ou philosophiques pour étudier, au travers de la disposition et du style des figures, la conception que se faisait l'homme de Lascaux de sa propre nature.

Ce livre n'est donc pas seulement un ouvrage généraliste sur Lascaux comme le laisserait penser son insertion dans la collection « Les Grands siècles de la peinture » de Skira. Bataille intègre en effet la figure de Lascaux au sein de ses propres réflexions. D'ailleurs, comme l'écrit Michel Surya, il faut bien comprendre que pour Bataille, Lascaux est un traitement « *local* »<sup>629</sup> d'une l'histoire universelle au sein de laquelle les questionnements posés par les figures de Lascaux ont une place prépondérante.

---

<sup>626</sup> Ibid., *L'Erotisme*, Paris, Minuit, 1957.

<sup>627</sup> Ibid., *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1961.

<sup>628</sup> Ibid., *Lascaux*, op. cit., p. 54.

<sup>629</sup> Michel Surya, op. cit., p. 562.

Ce projet d'« histoire universelle » date de 1934 et plusieurs de ses textes s'y inscrivent comme *Les Larmes d'Eros*<sup>630</sup>, *L'Erotisme*<sup>631</sup> et *L'Histoire de l'érotisme*<sup>632</sup> ou encore la *Souveraineté*<sup>633</sup> et la *Part maudite*<sup>634</sup>. De même, on trouve, dans le numéro 111-112 de 1956 de la revue *Critique* l'article « Qu'est-ce que l'histoire universelle ? ».

Dans ce dernier, Bataille cherche à rendre compte du projet encyclopédique de René Grousset et Emile G. Léonard, dont le premier volume vient alors de paraître, et montre que malgré la qualité des textes, ce dernier ne peut entièrement prétendre être une histoire universelle, puisque dans sa forme encyclopédique, le projet sépare les domaines de réflexion historique les uns des autres. Prenant en exemple le texte de Leroi-Gourhan sur la préhistoire, Bataille s'attache à montrer que si l'archéologie présente les faits et les objets, elle ne doit pas faire l'économie de la philosophie qui seule peut permettre une lecture au niveau « universel » de ces derniers. On trouve là une opposition similaire à celle par Malraux (et Focillon), à propos de la chronologisation. Mais contrairement à Malraux, ce n'est pas une abandon mais la complémentarité de l'une et l'autre des lectures qui est mise en avant, position en accord avec sa formation de chartiste qui lui permet d'écrire :

*« A la vérité, le dédain de l'un ou de l'autre serait également injustifié car le philosophe sans le spécialiste n'est rien et, faute de philosophe, c'est-à-dire simplement faute de celui qui sans spécialité assume le savoir plus général, comme le destin final et inéluctable de l'homme, le spécialiste devrait reconnaître lui-même que, si parfait qu'il soit, son travail, lui-même, puisqu'il se limite, ne prend de sens – ou ne prendrait de sens – que par rapport à une connaissance plus vaste : cette fonction négative, le spécialiste du moins doit-il l'accorder au philosophe. »*<sup>635</sup>

Ce principe, depuis *Documents*, a guidé l'ensemble du travail philosophique de Bataille et ce texte, à la suite de cette démonstration s'attache à montrer ce que la philosophie apporte à l'archéologie préhistorique, ce qu'il a lui-même mis en place dans *Lascaux*, en s'appuyant sur des textes et données archéologiques, tout en y apportant une analyse sur la naissance de l'« humanité ». Plus généralement, quelques années auparavant, la même méthode analytique avait été appliquée au domaine économique dans *La Part maudite*<sup>636</sup>. Si *Lascaux* et la série d'articles sur la préhistoire que Bataille publie à la même époque, se focalisaient sur une période charnière, celle de la « naissance », et sur un domaine spécifique, celui de l'art, dans la *Part maudite*, l'ambition est de produire un essai d'économie générale dont

---

<sup>630</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961.

<sup>631</sup> *Ibid.*, *L'Erotisme*, op. cit.

<sup>632</sup> *Ibid.*, *L'Histoire de l'érotisme*, in O. C., T. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 7-165.

<sup>633</sup> *Ibid.*, *La Souveraineté*, op. cit., p. 243-456.

<sup>634</sup> *Ibid.*, *La Part maudite*, op. cit.

<sup>635</sup> *Ibid.*, « Qu'est-ce que l'histoire universelle ? », *Critique*, n° 105, février 1956, p. 99-112.

<sup>636</sup> *Ibid.*, *La Part maudite*, 1. *La Consommation*, Paris, Minuit, 1949.

l'objet part de l'observation de l'énergie physique et biologique, pour arriver à une étude des flux financiers en URSS et ceux engagés lors du plan Marshall, le tout en ayant pour principe englobant d'observer la « notion de dépense » à l'œuvre dans la société humaine de la préhistoire à l'époque contemporaine. Le projet de livre *La Souveraineté* est porté par le même principe puisqu'il consiste en l'observation de la notion dans le même champ historique, mais en élargissant son application géographique qui s'ouvre à l'étude des sociétés féodales et des relations entre la littérature et le communisme à partir de la pensée de Nietzsche, mais aussi, à la lecture d'une liste provisoire d'illustrations, au monde musulman, aux Indiens d'Amérique du nord, à l'Égypte, à l'Amérique du Sud ou à la Mésopotamie<sup>637</sup>.

De même, dans les notes des *Œuvres Complètes*, on peut lire un complément à cet article de 1156 dans lequel Bataille ébauche un projet d'histoire universelle intitulé *La Bouteille à la mer ou l'histoire universelle des origines à la veille d'un désastre éventuel*<sup>638</sup>. Ce projet est ici sous forme de plan. La première partie, « I. Origines », suit le même plan que celui de *Lascaux* : « Les premiers hommes et le travail », « La naissance et l'interdit » et « La divinité animale et la transgression humaine ». Le traitement « local » est donc à prendre autant au sens géographique, historique et théorique, que méthodologique.

Ainsi, une des spécificités du livre de Bataille sur *Lascaux* est que celui-ci ne se compose pas uniquement d'un texte théorique et descriptif. Il est en effet accompagné d'un ensemble de textes, de tableaux, de plans et de croquis rassemblés dans le chapitre « Notes et documentations ».

Il semble que cette division tienne en partie à l'insertion de cet ouvrage dans une collection d'art de Skira puisque plusieurs ouvrages de la même collection présentent des annexes conséquentes, partition sous-tendue par une volonté de caractérisation de ces livres comme des ouvrages d'histoire de l'art à valeur scientifique. Le livre de Bataille n'est donc pas seulement un discours théorique et descriptif à relier avec sa propre bibliographie, mais aussi un discours scientifique lié à l'histoire de l'art en tant que discipline. On trouve donc ici une partie texte qui tient du discours et de l'analyse personnelle de Bataille sur la grotte et une partie d'annexes présentant les documents sur lesquels il s'est appuyé et quelques précisions quant à l'historique et à la « signification » des figures préhistoriques. Ce chapitrage est censé permettre, comme dans toute publication scientifique, de préciser certains éléments comme on a pu le voir avec la découverte de la grotte en 1940 et les débats sur l'authenticité des figures. Mais surtout, elles permettent à Bataille d'asseoir son

---

<sup>637</sup> *Ibid.*, *La Souveraineté*, in O. C., T. VIII., *op. cit.*, p. 593-594

<sup>638</sup> Georges Bataille, « Notes », in O. C., T. XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 643-645.

travail sur des ouvrages scientifiques préexistants. Ainsi, dans les « Références des figures préhistoriques citées hors Lascaux », Bataille fournit pour chaque figure citée, de Lascaux ou d'une autre grotte, une reproduction de relevé, l'indication de la page de *Lascaux* dans laquelle elle est citée, une description du lieu où elle se trouve, une reproduction au trait de la figure elle-même, ainsi qu'une note bibliographique renvoyant à l'ouvrage ou l'article d'où le relevé est tiré. Cette utilisation a un double but, à la fois celui de précision scientifique, mais aussi de vulgarisation. En effet, cette partie est finalement d'un intérêt moyen pour les scientifiques, mais peut être précieuse pour les lecteurs « amateurs » s'intéressant à la préhistoire. Ils y trouveront à la fois des références bibliographiques et des compléments d'information.

Il s'agit là d'un nouveau dédoublement de la fonction de l'ouvrage que la pratique illustrative ne fera qu'appuyer.

## II. La description de la grotte de Lascaux : *ekphrasis* et mise en image de la grotte

Nous nous sommes précédemment attardés sur le contexte de la présence de Georges Bataille dans la grotte de Lascaux car, contrairement à Malraux et sa volonté de dépasser le musée à travers l'édition d'art, Bataille inscrit son livre dans l'expérience du « lieu de l'art » et dans sa difficile représentation. Dès les premières descriptions de l'ouvrage, il apparaît en effet que ces problématiques sont présentes au cœur même de la construction de l'ouvrage et de son discours.

Outre la partition entre le corps de l'ouvrage et les annexes, la partie argumentative de *Lascaux* se divise elle-même en plusieurs sections entrecoupées des photographies en couleurs. Ainsi, le premier chapitre, « Le miracle de Lascaux » ne contient que deux illustrations, une vache et une ramure de cerf, sans rapport direct avec le texte. De la même manière, le second chapitre, « L'homme de Lascaux » n'en contient que 5 : un taureau, une tête de cerf, une tête de « licorne », deux têtes de vaches et des chevaux. Le troisième, « Description de la grotte », quant à lui, enferme 4 plans et 59 illustrations. Et enfin, le quatrième chapitre, « La représentation de l'homme », ne contient que 2 illustrations qui ne sont pas des reproductions photographiques mais des reproductions de dessins, et la cinquième, « L'art animalier de Lascaux », ne présente qu'une seule illustration page 128, une photographie de trois cerfs. Au compte de ces illustrations, il faut rajouter l'illustration de la page de titre, ce qui mène à 68 reproductions photographiques des figures peintes de Lascaux.

Après cette première observation, il est clair que le troisième chapitre « Description de la grotte » comporte le plus d'illustrations. Sur 74 pages, 59 sont illustrées de photographies, 4 de plans et une est vierge – une page ne contenant qu'une illustration à la fois.

Deux points font qu'il est nécessaire de s'attarder sur cette partie. Le premier est bien sûr la présence de la grande majorité des illustrations de l'ouvrage dans cette partie, ce qui ne manque pas d'instaurer un rapport particulier entre le texte et l'image. Le second est qu'à cette double description de la grotte (textuelle et illustrative) s'ajoute la cohabitation de deux registres textuels. En effet, la partie « Description de la grotte » est composée à la fois du texte spécifique au discours de Bataille et un texte, qu'on nommera ici « second », qui, en grands caractères et apposé aux illustrations, les accompagne tout au long de l'ouvrage.

C'est donc le rapport de cette densité d'illustrations à la cohabitation de ces deux registres qu'il nous semble devoir être étudié, ceci afin d'observer de quelle manière ce dialogue tripartite participe à la description de la grotte.



## 1. « La description de la grotte » : Du schématique au merveilleux

Le troisième chapitre de l'analyse de Georges Bataille est donc intitulé « Description de la grotte » et est divisée en sept sections suivant l'organisation spatiale de la grotte : « La grande salle des taureaux », « Le diverticule axial », « Le passage, la nef et le cabinet des félins », « L'abside et le puits ». Au cours de ce cheminement, Bataille s'arrête sur deux points constituant eux-mêmes deux sections du chapitre : les « signes inintelligibles » et la question de la perspective. Les illustrations suivent ce développement de telle manière qu'elles rejouent la division textuelle en chapitres et sous chapitres, car, si les divisions du texte sont marquées par des titres, celles des illustrations sont caractérisées visuellement par des vues d'ensemble et des plans. La progression allant à chaque fois du général au particulier (plans, vue(s) d'ensemble et détails), elle s'efforce de rendre sensibles les grandes divisions spatiales de la grotte. Ainsi trouve-t-on, avant le commencement du texte, sur une double page, le plan général de la grotte issu du livre de Windels<sup>639</sup> et une photographie en noir et blanc de l'entrée vue de l'extérieur. Suivent ensuite, en dialogue avec les deux registres de texte, trois vues générales de la grande salle, un plan détaillé de la grande salle, 12 détails des peintures de cet espace. L'ensemble se poursuit avec cinq vues générales du diverticule axial, deux détails, un plan détaillé et 16 détails, puis un « signe inintelligible », trois vues générales de la nef, un plan détaillé et 12 détails. Et enfin, interviennent une vue d'ensemble de l'abside et trois photographies de la « scène du puits ». Les illustrations paraissent ici suivre le texte principal alors que, par la jonction du texte « second », c'est en fait l'inverse qui se produit. En effet, même pour le texte principal, ce sont les images qui induisent le mouvement descriptif, suivant celui inhérent à la topographie de la grotte de telle manière que le lecteur se trouve au fur et à mesure de sa lecture immergé au plus profond de la caverne peinte.

Au commencement de cette description se trouve la seule photographie en noir et blanc de l'ouvrage, celle, prise de l'extérieur, de l'entrée de la grotte. On notera d'emblée ici l'utilisation « symbolique » du noir et blanc, puisque, par l'« inversion » des valeurs, le noir et blanc devient le lieu extérieur et la couleur le monde intérieur (**pl. 32**). Mais plus significativement, la photographie de l'entrée n'est pas précisément une représentation du monde extérieur. Il semble plus juste de la définir comme un lieu de transition, à l'image de la

---

<sup>639</sup> Fernand Windels, *Lascaux. « Chapelle Sixtine » de la préhistoire*, Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1948.

phrase qui l'accompagne : « *Ces marches mènent au cœur de l'une des premières et des plus merveilleuses créations de l'homme : le monde fabuleux de la grotte de Lascaux.*<sup>640</sup> » Symboliquement donc, cette image est le passage vers le monde intérieur que Bataille met en « lumière » dans son livre, au sens propre comme au sens figuré.

Cette citation est issue de l'ensemble des phrases que nous avons nommées dans leur ensemble comme texte « second ». Toujours reliée à une ou plusieurs illustrations, chacune d'entre elles appuie la progression espace par espace au sein de la grotte. À cette phrase introductive s'ajoutent ensuite, par exemple, des phrases telles que : « *A l'entrée de la grande salle, une étrange licorne ouvre la ronde monumentale des taureaux, des chevaux et des cerfs.*<sup>641</sup> », « *En quittant la salle des taureaux, nous entrons dans le diverticule axial, long couloir sans issue, dont les parois fourmillent de vie.*<sup>642</sup> », « *Sur la paroi gauche du diverticule axial se succèdent le taureau noir et ce cheval galopant, images d'élégance animale et de force.*<sup>643</sup> », et ceci jusqu'à la « scène du puits » à laquelle Bataille consacre un chapitre entier clôturant la description de la grotte.

Ne fonctionnant pas comme une légende à proprement parler, ces phrases pourtant indexées aux images, finissent par produire un texte uni bien que fragmentaire, en tout cas indépendant, et se développant sur l'ensemble de l'ouvrage. Lors de la lecture de *Lascaux*, en grands caractères et s'inscrivant en face ou en dessous de l'illustration à laquelle elles se rapportent, les phrases du texte « second » décrivent les images qui défilent ou, du moins, en appuient textuellement les représentations. Ainsi associés, texte et photographies fonctionnent comme une projection de diapositives et acquièrent ensemble une forme d'indépendance vis-à-vis du texte théorique. Il est alors tout à fait possible de réaliser une première lecture du livre en ne se référant pas au texte théorique, mais uniquement aux illustrations et au texte « second ».

On remarquera aussi l'utilisation de pronoms démonstratifs, qui finit de marquer l'attachement du texte aux images en même temps qu'elle redouble l'autonomie de ce système par rapport au texte principal. De même, la progression « physique » des illustrations est marquée par des indications topographiques indiquant un mouvement, comme « *à l'entrée* » ou « *en quittant* » qui indique le mouvement. Ce mode d'énonciation se joue sur le mode de l'indexation comme le rappelle Patricia Falguières dans son article « Les raisons du catalogue » : « [...] *signes linguistiques vides auxquels chaque performance linguistique, chaque usage hic et nunc de la langue fournit un référent provisoire.*<sup>644</sup> » Nous

---

<sup>640</sup> Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, p. 46.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>644</sup> Patricia Falguières, « Les raisons du catalogue », *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 56-57, été-automne 1996, p. 16.

ajouterons qu'ici ces signes linguistiques entretiennent bien un usage *hic et nunc* de la langue, mais se substituent aussi à cet autre *hic et nunc* qu'est le temps de la visite dans l'espace même de la grotte. Le *hic et nunc* linguistique de l'ouvrage rejoue en différé celui de la visite.

Ceci est particulièrement important ici car il rejoint la poétique mise en place par Bataille avec ces photographies en couleurs et leur adjonction à un texte littéraire. De la même manière que les photographies s'opposent aux éléments scientifiques, en partie abstraits, que sont les plans, il y a dans le texte « second » une volonté d'impliquer des « sensations ». En effet, ne pourrait-on pas voir un parallèle entre la juxtaposition de plans en noir et blanc et de photographies en couleurs et celle d'un texte théorique et de phrases ponctuées d'un ensemble d'adjectifs tels que « *fabuleux* », « *élégance animale* » ou « *majestueux* » ? L'écart stylistique est flagrant, à tel point que l'on comprend le désarroi de Michel Surya à l'égard de cet ouvrage tant la proposition poétique de Bataille est si loin de celle de *L'Expérience intérieure* ou d'ouvrages fictionnels comme *L'Histoire de l'œil*<sup>645</sup>.

Mais s'il est possible de s'étonner de cette juxtaposition brutale de textes, il semble aussi qu'on puisse expliquer ce choix au vu des textes antérieurs de Georges Bataille sur la grotte. Les notes des *Œuvres Complètes* font par exemple état, dans la même enveloppe que le manuscrit de la conférence de 1952, de la présence de l'article « Au rendez-vous de Lascaux l'homme civilisé se retrouve homme de désir » de 1953<sup>646</sup> accompagnant son manuscrit titré : « UNE VISITE À LASCAUX ». Une page manuscrite non utilisée indiquait alors :

*« Il y a plus de douze ans aujourd'hui que la caverne de Lascaux fut découverte, dans le mois de septembre 1940. Je puis admirer à loisir ces peintures stupéfiantes à même la roche, si parfaites et si fraîches qu'elles me semblent d'hier. Mais comment me défendre d'un sentiment de regret ? C'est dans les jours mêmes où ces secrètes merveilles furent révélées qu'il aurait fallu venir. La foule incessante, anonyme, de l'humanité touristique, la foule amorphe, insipide de notre temps ne cesse plus de s'écouler sous ces voûtes millénaires... Depuis le plus lointain des âges, cette admirable et durable lueur, nous pourrions la laisser nous éblouir à sa manière, cette manière douce, masquée, si silencieusement animale, mais une multitude est là, impénétrable, étrangère à cet état sauvage qui la fascine sans la toucher. Comment pourrions-nous nous laisser déranger par ce qui, dérangeant ceux qui hantèrent*

---

<sup>645</sup> Lord Auch, *Histoire de l'œil*, avec huit lithographies originales par André Masson, Paris, s. n., 1928.

<sup>646</sup> Georges Bataille, « Au rendez-vous de Lascaux l'homme civilisé se retrouve homme de désir », *Arts*, n° 423, 7-13 août 1953, p. 1 et 6.

*autrefois ces lieux, donna leur grandeur magique à ces figures élémentaires de la vie ? <sup>647</sup> »*

On trouve dans cette citation une idée qui sera aussi développée dans ces lignes issues de la « Conférence du 18 janvier 1955 » :

*« C'est pour ma part la raison pour laquelle je me suis toujours reporté par la pensée au moment où les premiers contemporains ont pénétré dans la caverne, où ils se sont soudain trouvés en présence de merveilles que personne n'avait vues depuis plus de quinze mille ans. Dans ce moment si je m'étais trouvé là il me semble que j'aurai pu m'introduire vraiment dans ce monde disparu, tandis que maintenant, comme je l'ai dit le présent [les groupes de visiteurs] me suit, il descend avec moi dans la caverne.*

*[...] Mais je voulais insister sur ce point, que Lascaux est essentiellement riche, riche jusqu'à l'éblouissement et que nous devons au moins par la pensée nous placer en de telles conditions que le pouvoir d'éblouir de ces peintures agisse sur nous pleinement. <sup>648</sup> »*

Pour Bataille, si l'homme moderne ne peut plus « vivre » les peintures comme au temps des hommes de Lascaux, ni comme lors de sa découverte par les enfants en 1940<sup>649</sup>, il faut alors se représenter ces moments par la pensée. Bataille a tenté de le faire pour lui-même et il en donne le conseil aux auditeurs de la conférence. Cette question revient dans les pages de *Lascaux*, à la fin de l'introduction à la « Description de la grotte », « A ce lieu de notre naissance... » :

*« Pourrions-nous, entrant dans la grotte, méconnaître le fait qu'en des conditions inhabituelles, nous sommes, dans la profondeur du sol, égarés de quelque manière "à la recherche du temps perdu"... ? Recherche vaine, il est vrai : jamais rien ne nous permettra de revivre authentiquement ce passé qui se perd dans la nuit. Mais vaine dans le sens où jamais le désir humain n'est satisfait, puisqu'il est une tension vers un but qui se dérobe : la tension, du moins, est possible et nous devons en reconnaître l'objet. Peu nous importerait ce que ces morts ont laissé, si nous espérions les faire, un insaisissable instant, revivre en nous. <sup>650</sup> »*

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, « UNE VISITE À LASACAUX », in O. C., T. XII, op. cit., p. 637.

<sup>648</sup> *Ibid.*, « [Conférence du 18 janvier 1955] », art. cit., p. 336-338. (nous soulignons)

<sup>649</sup> Plusieurs auteurs ont remarqué le grand intérêt de Bataille pour les circonstances de la découverte de la grotte par les enfants, certains le mettant en rapport avec la problématique du jeu et de la transgression. Voir à ce sujet : Jean Lombardi, « Georges Bataille avec André Leroi-Gourhan, l'art du langage », *La Part de l'œil*, n° 10, 1994, p. 83-110.

<sup>650</sup> Georges Bataille, *Lascaux*, op. cit., p. 50.

Si le visiteur contemporain peut difficilement le faire, car accompagné de son présent, il peut le tenter par la pensée. Le lecteur, lui, n'a pas accès à la grotte. L'image sert donc de contrepoint à l'espace physique et c'est au travers elle qu'il tentera de faire « revivre » en lui ce que les hommes de Lascaux ont laissé.

## 2. *Ekphrasis* déambulatoire et description : de Philostrate à Bataille en passant par Schlegel

A partir de là, le rapport à la description dans l'ouvrage de Bataille paraît des plus singuliers et il peut même être étonnant de trouver une telle proposition au sein d'un ouvrage destiné à un large public. Comme on l'a vu et comme nous aurons l'occasion d'y revenir, des développements plus précis et appartenant à un questionnement plus large lié au langage et à la notion d'« expérience » ont été posés par l'auteur dans *l'Expérience intérieure* et trouveront une forme d'aboutissement dans *Les Larmes d'Eros*. Mais, il faut préciser que tout comme pour ce dernier livre, la proposition esthétique de Bataille dans *Lascaux*, car liée à une forme de contemplation, est en lien direct avec la présence de l'image photographique, de sa fonction descriptive dont nous aurons à traiter plus longuement. Pour autant, certaines des caractéristiques énoncées précédemment s'inscrivent dans une histoire de la littérature, dont les exemples qui seront développés ci-dessous permettront de saisir les enjeux. Ceux-ci ayant principalement à voir avec le rapport de la description à lieu physique donné.

Des exemples de textes ou d'ouvrages se rapportant de près ou de loin à un discours sur l'art ou appartenant à un genre littéraire dont certaines caractéristiques serviront de base aux discours modernes et contemporains, peuvent être repérés tout au long de l'histoire. Ainsi, tout en n'étant pas à proprement parler des discours sur l'art, dès l'Antiquité grecque et les récits d'Homère et d'Hésiode, un rapport particulier lie le discours (écrit ou oral) à un objet manufacturé. Conçu de manière à rendre *présent* cet objet par la parole ou la lecture, ce mode littéraire a été défini par la suite par le terme d'*hypotypose*. Si l'on excepte les discours purement esthétiques, chaque texte sur l'art ancre à un moment donné son propos dans une relation descriptive à un objet, qu'il s'agisse d'un artefact ou d'une œuvre d'art. Pour nous, il est particulièrement intéressant d'observer que ce qu'il est convenu de définir comme les premières descriptions d'objets d'art s'insère, sous le régime de l'*ekphrasis*, au sein d'objets littéraires à caractère fictionnel et narratif tels que, dans l'*Illiade*<sup>651</sup> lorsque Homère décrit le bouclier d'Achille, ou dans *La Théogonie*<sup>652</sup>, lorsque Hésiode décrit celui d'Héraclès. En effet, le *Lascaux* de Bataille, par sa liaison de deux registres de textes entretient une forme de confusion des genres littéraires oscillant entre littérature, histoire de l'art et philosophie. Ainsi, s'intéresser à l'histoire de ces modes de discours permettra d'en préciser par la suite la spécificité. À noter qu'il ne s'agit pas ici de réaliser une étude stylistique des ouvrages tout

---

<sup>651</sup> Homère, « Chant XVIII », *Illiade*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 427-431.

<sup>652</sup> Hésiode, « Le bouclier », *La Théogonie*, in *Les Travaux et les jours et autres poèmes*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 155-171.

au long de l'histoire du genre, mais d'observer comment ce principe d'*ekphrasis* fait partie d'un mouvement liant le discours sur l'art à des *topos* rhétoriques qui semblent nécessiter pour certains auteurs un ancrage à des lieux physiques, un ancrage topographique.

L'*ekphrasis* a la particularité d'être une notion littéraire et un genre de discours traversant l'histoire de la littérature occidentale et consistant en la description d'un objet travaillé, qu'il s'agisse d'une arme, d'un vêtement ou d'une œuvre d'art. De plus, il est important de rappeler que la description qui est alors faite de l'objet peut être tout autant réelle que fictive, c'est-à-dire que celle-ci peut s'appliquer à un objet existant ou ayant existé, aussi bien qu'à un objet imaginaire comme c'est le cas pour Homère et Hésiode par exemple.

Plusieurs catégories de description existent : description de personnes (portraits), de choses (combat, incendie, naufrage, etc.), de lieux (topographie) et de temps (chronographie). Et pour chacun de ces types, la description consiste en l'observation d'un élément de l'objet décrit, puis d'un autre et ainsi de suite, de manière à en avoir une vue cohérente, unifiée et signifiante. La succession des éléments peut ainsi dans certains textes mimer le mouvement de l'œil du « décrivant ». On le remarque assez bien à la lecture des deux premiers exemples antiques. S'il s'agit d'objets fixes dans leur forme, le texte suit tout de même un mouvement lors de la description, mouvement qui suit l'architecture narrative de l'ordonnancement des figures gravées sur les deux boucliers.

Mais, plus précisément, c'est le glissement et le lien métaphorique qui unit la description d'une chose à un lieu que nous tenterons ici de mettre en évidence en suivant ce qu'écrit Bernard Vouilloux dans un article consacré à la description d'œuvre d'art au XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>653</sup>. L'auteur rappelle alors que la notion d'*ekphrasis* « *ne peut être dissociée ni du corpus rhétorique qui en a pris en charge la théorisation, ni des pratiques littéraires que ce corpus présuppose, accompagne et fonde*<sup>654</sup> ». Ainsi, selon lui, l'*ekphrasis* est à considérer comme une partie du discours, et plus précisément de la narration :

« [...] l'objet textuel que désigne le terme d'*ekphrasis* peut être envisagé principalement sous trois aspects : sémiotique, cognitif et historique. Prenons la définition qu'en donne Hermogène : "L'*ekphrasis* est un discours détaillé qui rend, pour ainsi dire, évident et qui met sous les yeux ce que l'on veut montrer". Les aspects sémiotique et cognitif sont solidaires l'un de l'autre : le premier fait consister l'*ekphrasis* dans l'exposition détaillée, circonstanciée (les rhéteurs emploient l'adjectif

---

<sup>653</sup> Benard Vouilloux, « La description des œuvres d'art dans le roman français au XIX<sup>ème</sup> siècle », in Olivier Bonfait (dir.), *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Rome ; Paris, Académie de Rome ; Somogy éditions d'art, 2004, p. 153-184.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p. 154.

péréigétique) d'une personne, d'un objet, d'un lieu, d'un événement ou d'un phénomène ; le second fait fond sur la faculté qu'à l'auditeur ou le lecteur de se représenter, par l'entremise de l'imagination (*phantasia*), ce qui est verbalement dénoté. C'est cette propriété que visent les notions de *diatypose* ou d'*hypotypose* convoquées par les rhéteurs, ainsi que les formules récurrentes du type "sous les yeux". C'est cette propriété, surtout, que résume la notion centrale d'*energeia*, traduite généralement par "vivacité visuelle" (*vividness* en anglais) et qu'Amyot rendait par "dilucidité d'oraison".<sup>655</sup> »

En suivant cette proposition, le mouvement de la description peut tout autant être un mouvement de l'œil au sein des parties d'une œuvre qu'un mouvement au sein d'une architecture donnée, celle qui dès la fin de l'Antiquité et les *Images* de Philostrate, ordonne et sert de support au discours moral ou pédagogique.

Si les premiers exemples d'*ekphrasis* peuvent être trouvés au VIII<sup>ème</sup> siècle av. J.-C. chez Homère ou Hésiode à travers la description d'un objet à un moment de leurs récits, les *Images* de Philostrate<sup>656</sup>, quant à elles, au III<sup>ème</sup> siècle de notre ère, sont entièrement consacrées à cette figure littéraire. Les *Images* sont en effet uniquement composées d'une série de descriptions de peintures murales comme on a déjà pu le voir. Il ne s'agit pourtant pas d'un unique travail sur des œuvres, car ces descriptions sont introduites par un prologue lors duquel Philostrate relate que, logé dans une villa lors d'un séjour à Naples, il entreprend l'explication à de jeunes enfants des peintures qui ornent une des galeries de l'habitation. L'auteur met ainsi en scène l'évocation des fresques et la description s'inscrit au sein d'une narration. Lors de la lecture du texte, nous sommes donc en présence de la description réelle ou fictive d'œuvres et la galerie est le lieu du déploiement du discours de Philostrate. Le fait que les œuvres de Philostrate aient existé ou non n'est finalement que secondaire pour notre propos. Ce que nous retiendrons, outre l'intérêt de la fonction pédagogique du commentaire et de l'iconographie, c'est qu'il s'agit là de la description d'œuvres inscrites dans un espace architectural, chacune des fresques intervenant dans un espace circonscrit par la clôture architecturale de la galerie et de l'image représentée. Philostrate les décrit une par une, suivant, on le suppose, l'ordre de succession des fresques dans la galerie et leur consacre à chacune un chapitre individuel. Lors de la lecture du texte, nous sommes donc en présence de la description d'un objet à la fois unique, la galerie, et multiple, les peintures. Il est possible de préciser cette question des rapports entre narration, description et architecture en se référant à la définition qu'en donne Patrick Dandrey. Au cours de l'analyse

---

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>656</sup> Philostrate, *La Galerie de tableaux*, trad. Auguste Bougot, révisé et annoté par François Lissarrague, Paris, Les Belles Lettres, 1991.



de l'*ekphrasis* au sein de textes du XVII<sup>ème</sup> siècle, l'auteur revient sur les écrits de Philostrate et, d'une certaine manière, complète les propositions de Bernard Vouilloux :

« Définie, au sens large, comme "un discours périégétique qui met sous les yeux avec évidence ce qui doit être montré", l'ecphrase des sophistes seconds étaient vouée par son caractère "périégétique", autrement dit ambulatoire, à pactiser avec la narration [...].<sup>657</sup> »

Et plus loin, il continue :

« Périégétique, l'ouvrage [de Philostrate] l'était dans la mesure où il associait, comme le veut l'étymologie même de la périégésis des grecs anciens, une évocation explicite, une exégèse de l'objet décrit, et une circulation, un périple autour de lui, que matérialisent le déroulé de la promenade de découverte et la courbe du discours détaillant les formes et les mérites des pièces à découvrir. [...] La spécialisation de l'ecphrase dans la description d'œuvre d'art, enfin, s'effectuait dans ce texte à propos d'une galerie de tableaux : c'était une garantie de pérennité pour le modèle, qui bénéficiait en l'occurrence de la prestigieuse caution offerte par la topique de l'*ut pictura poesis*.<sup>658</sup> »

On le voit, ici se lient deux ordres de lecture du discours sur l'art : un ordre descriptif et un ordre « méthodologique », un rapport du texte à l'objet et un rapport du texte au mode de discours. Il semble aussi apparaître que la mise en fiction du discours soit d'une certaine manière dans un premier temps nécessaire et, qu'au mouvement de l'œil du « décrivant », s'adjoit son mouvement physique dans un espace, liant ainsi le lieu physique au *topos* rhétorique, comme l'a repéré Patricia Falguières dans « Les raisons du catalogue »<sup>659</sup>.

Les exemples d'*ekphrasis* au cours de l'histoire pourraient se multiplier et nombre d'auteurs s'y sont intéressés tant le genre revêt, pour chaque auteur et pour chaque époque, un sens certes commun mais aux variations multiples. Pourtant, un exemple du début du XIX<sup>ème</sup> siècle, celui des *Descriptions de tableaux* de Friedrich Schlegel<sup>660</sup>, permet de préciser ce rapport du discours sur l'art descriptif à un lieu architectural.

Si l'une des caractéristiques des textes de Schlegel est que l'auteur les conçoit selon l'idée que seuls les mots permettent de rendre l'impression esthétique de l'observation d'un

---

<sup>657</sup> Patrick Dandrey, « "Pictura loquens". L'"ekphrasis" poétique et la naissance du discours esthétique en France au XVII<sup>ème</sup> siècle », in Olivier Bonfait (dir.), *op. cit.*, p. 94.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>659</sup> Falguières Patricia, « Les raisons du catalogue », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 56/57, été-automne 1996, p. 5-20.

<sup>660</sup> Friedrich Schlegel, *Descriptions de tableaux*, éditions établie et présentée par Bénédicte Savoy, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.

tableau, il est ici intéressant d'observer que ses *Descriptions de tableaux* entretiennent un rapport particulièrement fort au lieu où ceux-ci sont exposés, le Louvre. Ainsi, les *Descriptions* s'ouvrent-elles sur « *une présentation pratique et attendue du musée : agencement des lieux, catalogues de référence, distribution de l'éclairage.*<sup>661</sup> » Adressé à un lecteur imaginaire, le texte débute par cette phrase: « *Je te présenterai d'abord les lieux, aussi précisément que possible [...]*<sup>662</sup> ».

A la suite d'une description générale du bâtiment, Schlegel fait entrer le lecteur dans le Louvre, « *par une petite porte latérale* », le fait « *monter* », « *entrer* », « *aller sur la droite* », lui présente les salles « *à main droite* » et « *à main gauche* », etc. Puis, écrivant que « [...] *chaque nouvelle exposition et chaque nouvel agencement d'œuvres anciennes donne naissance à un corps artistique neuf, où l'amateur découvre sous un jour inédit certains aspects qu'il n'avait jamais perçus, jusqu'alors, avec une telle clarté.*<sup>663</sup> », il précise que ses propos s'appuieront sur un état de la collection, état qu'il a lui-même pu voir et dont les supports sont trois catalogues de la collection indexés à des lieux précis du bâtiment. Il en donne d'ailleurs les références au lecteur :

« *1. Pour la salle ronde : Notice de plusieurs tableaux précieux recueillis à Venise, Florence, Turin et Foligno, etc. exposés dans le grand salon du Musée ouvert le 18 ventôse an X. 2. Pour la galerie : Notice des tableaux des écoles française et flamande dont l'ouverture a eu lieu le 18 germinal an VII et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25 messidor. 3. Pour la salle des dessins : Notice des desseins originaux, exquises peintures, cartons, gouaches etc. exposés en Messidor de l'an X.*<sup>664</sup> »

Dans son introduction à la traduction française du texte de Schlegel, Bénédicte Savoy note que l'écrivain allemand utilise dans les *Descriptions de tableaux* un procédé littéraire produisant la sensation chez le lecteur que Schlegel est seul dans le musée, « *dans une implicite (et fictive) solitude*<sup>665</sup> ». Mais surtout, revenant sur l'importance du face à face avec l'œuvre et de l'acte de voir dans le texte, Bénédicte Savoy écrit :

« *Outil d'intelligence immédiate [...], le regard est aussi et surtout un instrument de comparaison, doublement servi, à Paris, par la réunion en un lieu unique de chefs-d'œuvre jusqu'alors dispersés en Europe, et par la présentation historique des écoles dont ils relèvent. D'abord tenté de les décrire un à un, Schlegel cède finalement à*

---

<sup>661</sup> Bénédicte Savoy, « L'œuvre, le musée, le regard », in Friedrich Schlegel, *op. cit.*, p. 10.

<sup>662</sup> Friedrich Schlegel, *op. cit.*, p. 29.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>665</sup> Bénédicte Savoy, *art. cit.*, p. 10.

*l'emprise structurante du musée et choisit d'opérer des regroupements "selon l'artiste, le genre, la nation ou d'autres aspects".<sup>666</sup> »*

Puis de conclure son introduction par ces mots :

*« Encore une fois, c'est l'expérience du regard qui est au cœur de la démonstration. Une démonstration qui, malgré les inflexions qu'elle fait subir aux théories du premier romantisme, retrouve ici, dans l'institution muséale, ce "système organique de fragments" qui est son terrain privilégié.<sup>667</sup> »*

Ainsi, le musée est à la base de son acte de voir et influe sur sa théorie de l'histoire de l'art. C'est le compartimentage architectural et la présentation des œuvres au sein du musée induite par sa structuration en espace défini qui semblent conditionner en partie sa vision de l'histoire de l'art. Mais, malgré ce rapport direct au musée du Louvre, son exposé n'en est pas uniquement constitué. Il est aussi parsemé de références à un autre lieu, élément comparatif et évocation d'un souvenir datant de quelques années auparavant, celui de sa visite de Dresde entre 1798. De ce séjour a résulté la publication des *Tableaux. Un dialogue* par August-Wilhelm Schlegel<sup>668</sup>, frère de Friedrich. Bénédicte Savoy décrit ce texte en ces termes :

*« Un "dialogue" ou, pour être plus juste, une causerie. Trois amis, après s'être retrouvés dans la galerie des antiques du musée de Dresde, se proposent de commenter sur une pelouse des bords de l'Elbe les descriptions de tableaux que deux d'entre eux ont rédigées pour une amie absente.<sup>669</sup> »*

De nouveau, le langage et « sa capacité ou non à rendre compte de la spécificité picturale » est au centre de ce texte, à l'inverse des *Descriptions* qui « font l'économie de tels dispositifs narratifs et réflexifs<sup>670</sup> », même si la description de l'agencement des salles du Louvre peut être considérée comme une mise en situation, une évocation de décors où se déploiera le discours de Schlegel sur les tableaux. La mise en forme fictionnelle du discours sur l'art est donc ici présente d'une manière ou d'une autre et s'inscrit dans une histoire « littéraire » au sein de laquelle se retrouvent aussi Winckelmann, Diderot, Wilhelm Heinse, Georg Forster pour cette époque, mais qui continue de différentes manières au sein des livres d'art moderne.

---

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>668</sup> August-Wilhelm Schlegel, *Les Tableaux*, trad. Anne Marie Lang, Elisabeth Peter, Paris, Christian Bourgeois, 1988.

<sup>669</sup> Bénédicte Savoy, *art. cit.*, p. 13.

<sup>670</sup> *Idem.*

Les textes de Philostrate et de Schlegel diffèrent de celui de Bataille sur un grand nombre de points, mais ils illustrent assez clairement une série de rapports contenus dans l'acte descriptif et qui se retrouvent chez Bataille, à savoir la narration, le caractère pérégrinatif de celle-ci ou encore la structure d'un espace comme support rhétorique à un discours sur l'art. Cependant, ces deux exemples historiques ont la particularité d'exister uniquement sous forme textuelle. Aucune œuvre n'est présente lorsque le lecteur les lit, aucune représentation picturale ne permet de prendre appui sur elle afin d'en vérifier le propos. Rappelons à la suite de Savoy qu'une seule reproduction d'œuvres a été publiée avec les textes de Schlegel, et encore était-ce le fait de l'éditeur et non de l'auteur. Le seul rapport à l'image qui existe dans les textes de Philostrate, comme dans ceux de Schlegel, est la connaissance d'un certain nombre d'éléments iconographiques pour le lecteur antique, ou, pour le lecteur du XIX<sup>ème</sup> siècle, la connaissance des œuvres dont parle Schlegel, ou du moins l'assurance que ce qu'il écrit est vrai. La présence d'image au sein de la description en change le rapport comme on peut l'observer dans l'ouvrage de Bataille.

### 3. Adéquation entre photographie, livre illustré et espace de la grotte ?

Le rapport sensible et esthétique, à l'image est des plus importants pour Bataille et, à la suite d'un article comme « L'art exercice de la cruauté »<sup>671</sup>, il en pose les prémisses pratiques dans *Lascaux*. Mais ce n'est pas à proprement parler ce qui nous préoccupe ici, puisque nous en avons vu les implications plus haut. Il nous faut maintenant nous intéresser plus particulièrement à l'objet même de la source sensible, la photographie, et ceci, dans l'axe problématique de ce chapitre, au sein d'une interrogation de son lien avec le lieu de la grotte de Lascaux. Car, si le développement des illustrations, associé au texte « second » et aux plans, permet bien une approche « sensible » du lieu, c'est aussi grâce à l'utilisation de la photographie en couleurs.

Ainsi, si l'on peut dire que la structuration des photographies dans l'espace du livre servait de contrepoint à l'espace physique en cherchant à rendre présente la topographie du lieu et que, de fait, la photographie semble être le médium adéquat pour le discours descriptif de Bataille, son utilisation pose question, et ceci à un niveau plus général que le seul cas de *Lascaux*. En effet, l'exemple de *Lascaux* permet de s'interroger plus largement sur le rapport de la photographie au rendu de la réalité, à son « objectivité ».

Dans sa préface à *Lascaux*, Albert Skira consacre un paragraphe entier aux difficultés rencontrées lors des prises de vues dans la grotte :

*« Maintes fois, nous avons pensé que notre travail était achevé. Mais, les plaques développées, nous décidions sur-le-champ de recommencer les prises de vues ! Ce que l'œil voit n'est pas nécessairement ce que l'appareil photographique enregistre. Il faut le dire : les peintures de Lascaux sont mouvantes. Elles ne se présentent pas comme des surfaces planes dont on aurait une vision parfaite en se plaçant face à elles, à deux ou trois mètres de distance. Les artistes de la grotte ont tiré un parti prodigieux du relief et des aspérités des parois, tout comme de la perspective des salles. Car, à chaque pas, tout change. Ce taureau, qui semblait trapu, se transforme soudain en un animal allongé, avec une tête de girafe, pour peu qu'on fasse un écart de côté ou en arrière. Quel est le point de vue idéal ? Chaque visiteur doit avoir le sien, et les hommes de Lascaux avaient le leur, que nous nous sommes efforcés de comprendre. Ajoutons que les sujets de Lascaux se défendent de la caméra : il n'existe pas, pour la plupart d'entre eux, de recul suffisant pour les photographier.*

---

<sup>671</sup> Georges Bataille, « L'art, exercice de la cruauté », *Médecine de France*, n° 4, juin 1949, p. 21-27.

*Aussi, pour venir à bout de tant de difficultés, a-t-il fallu la longue expérience de nos opérateurs, alliée à notre détermination de révéler pour la première fois en couleurs un des premiers chefs-d'œuvre que l'homme ait créé.<sup>672</sup> »*

Cette description des problèmes liés aux prises de vue est révélatrice de plusieurs caractéristiques. Comme on le voit, Skira dit avoir tenté de rendre l'éclat des couleurs originelles, mais aussi s'être « *efforcé de comprendre* », et donc de rendre, le point de vue des hommes de Lascaux, rejoignant en cela les propos de Disdéri et de Wölfflin. Mais la question des couleurs et des points de vue est toute relative. En effet, bien que la photographie en couleurs et son impression aient fait de grand progrès depuis leur invention, le rendu exact n'est toujours pas pleinement effectif dans les années 1950.

Quant à la question du point de vue, même si les opérateurs ont tenté de rendre celui des hommes de Lascaux, l'appareillage technique, l'utilisation de la photographie et des contraintes qui lui sont inhérentes ne permettent pas un rendu exact. En effet, deux points semblent ici problématiques : la lumière et le cadrage.

La lumière nécessaire aux prises de vue des photographies n'est pas celle qu'avaient à disposition les hommes de Lascaux. Skira parle d'ailleurs de projecteurs « *répandant sur ce monde magique une puissante lumière*<sup>673</sup> ». L'éclairage des hommes de Lascaux ne pouvait être aussi puissant, sans doute se rapprochait-il plus de la lumière à disposition des enfants lors de la découverte de la grotte en 1940. Bataille revient d'ailleurs plusieurs fois sur ce point, par exemple dans la conférence du 18 janvier 1955 :

*« Tout à coup [Ravidat] passa et glissa et fit ainsi une chute atténuée de sept mètres : il n'avait pas perdu son sang-froid et avait gardé sa lampe, un Téalémit : il alluma [...] Dans les premiers pas, ils ne virent rien de remarquable sinon, à la mauvaise lumière de leur malheureuse lampe, les anfractuosités d'une caverne. Ils traversèrent la grande salle sans rien voir, la lampe n'éclairant pas les peintures trop loin du centre. Puis ils s'enfoncèrent dans le couloir dont je vous ai parlé, dans le diverticule axial. A ce moment ils aperçurent un certain nombre de traits de diverses couleurs : à leur stupéfaction, ils étaient en présence de grandes figures animales.<sup>674</sup> »*

Même en partant du principe que les hommes de Lascaux pouvaient avoir une lumière équivalente à celle des enfants, la vision qu'ils avaient des figures n'était pas la même que celle des photographes et des visiteurs. D'ailleurs Skira écrit que la lumière des projecteurs leur faisait découvrir des « *détails invisibles à l'éclairage ordinaire de la grotte* ». Aussi, l'utilisation de projecteurs permet de prendre des clichés d'ensemble, comme les vues

---

<sup>672</sup> Albert Skira, « Préface », *art. cit.*, p. 5.

<sup>673</sup> *Ibid.*

<sup>674</sup> Georges Bataille, « [Conférence du 18 janvier 1955] », *art. cit.*, p. 337.

générales de la salle des taureaux ou du diverticule axial, qui montrent les parois recouvertes de peintures, vues que n'avaient sans doute pas les hommes de Lascaux. C'est en ce sens que Windels a pu comparer la grotte à la Chapelle Sixtine, observant un grand nombre de figures peintes sur les murs comme les fresques de la chapelle.

La comparaison avec la Chapelle Sixtine, ou les qualifications de « cathédrale » de l'art pariétal dans diverses publications, rendent compte de deux axes d'interprétation dont Bataille est en partie tributaire : celui des peintures rupestres comparées à des fresques religieuses « modernes » et celui de son analyse dépendante d'un espace compris à partir d'un modèle architectural. En s'appuyant sur ces qualifications, la grotte devient un lieu sacré empli de peintures elles-mêmes sacrées. Mais surtout, la comparaison avec l'architecture chrétienne, bien que dans l'idée de Bataille cette comparaison s'affirme comme le contrepoint de l'architecture religieuse moderne, amène à penser que la grotte est elle-même conçue comme un espace organisé. On le voit d'ailleurs bien dans les termes utilisés pour les différentes parties de la grotte : entrée monumentale, nef, abside, « puits » (terme pouvant être rapproché de la crypte). Par ces dénominations, il y a donc dès le début (ces termes étant employés dans les premiers textes sur la grotte), un intérêt pour une division en espaces de la grotte. Mais il faut tout même noter la grande différence entre une structure comme celle d'une cathédrale qui est pensée et construite afin de servir un culte et une grotte à l'espace figé, sans aménagement possible. Et c'est là toute la difficulté des prises de vue des peintures. Les fresques de la chapelle Sixtine étaient conçues pour être vues, et vues dans leur ensemble, alors qu'il n'est pas du tout sûr que celles de Lascaux le fussent de la même manière. Et, si jamais elles faisaient l'objet de dévotion, elles ne pouvaient l'être comme nous les voyons nous, dans le livre et lors de visites.

Si l'on pousse plus loin la comparaison avec l'architecture chrétienne, il faut se poser la question de la circulation dans l'espace (**pl. 33**). Comme on l'a vu, la circulation du visiteur, et donc du rendu visuel de l'espace de la grotte, est au centre du développement de la « visite » que propose Bataille dans son livre. Pour mieux la percevoir, il est possible de reprendre l'ensemble des illustrations de *Lascaux* et de les placer autour du premier plan dans leur ordre d'apparition.

Le cheminement qui apparaît est alors le suivant : Entrée, Grande salle, Diverticule axial, Abside, Puits. Il constitue la structure pérégrinatoire de l'ouvrage de Bataille. On a pu voir que les phrases constituant le texte « second » nous guidaient d'un espace à l'autre, mais à l'observation de ces images, il apparaît qu'à l'intérieur même de ceux-ci, les illustrations guident notre « visite ». Ainsi, le lecteur débute par la Grande salle. Cet espace n'ayant topographiquement pas d'orientation précise, il mène à deux autres espaces opposés l'un à l'autre, les illustrations ne suivent pas de chemin précis. Le regard du lecteur, à travers la

photographie, passe de la paroi de gauche à celle de droite pour ensuite revenir à la paroi de droite vers le diverticule axial. En laissant de côté les vues générales, ce dernier espace est ensuite divisé en trois parties. Le premier espace, plus large, est traité indépendamment en suivant un aller et retour entre les parois de droite et de gauche. Mais les photographies des deux autres espaces, qui n'en forment en fait qu'un seul, nous font entrer au plus profond du diverticule en suivant la paroi de gauche, puis ressortir en suivant la paroi de droite, ce qui nous mène au passage, à la nef, à l'abside puis au puits. De manière générale, on suit pour chaque espace un mouvement circulaire, à la manière d'un panorama, allant de la gauche vers la droite. Il est à noter sur ce point que le premier film tourné dans la grotte, *La Nuit des temps* de Roger Verdier (1944) procède la même manière<sup>675</sup> (pl. 34).

Outre cette circulation « logique », car suivant la topographie de la grotte, ce qui est intéressant ici c'est la manière dont l'espace est traité par la photographie. S'il y a bien une volonté d'unification de l'espace par une série de vues générales, auxquelles sont associés des plans, chaque espace est divisé en séquences illustrative, de manière à pouvoir s'arrêter sur tel ou tel détail. En effet, comme on le voit à plusieurs reprises et systématiquement lors des vues générales, le choix a été fait de photographier un ensemble de figures puis d'en retirer quelques détails. Cette manière de procéder, qui s'apparente au travelling et au zoom des films, est due aux problèmes de recul dont parle Skira et donc au cadrage.

Pour comprendre le « *point de vue des hommes de Lascaux* », il a fallu s'éloigner et se rapprocher des figures, prendre des vues d'ensemble et des détails. Il a été, en un sens, nécessaire de « déconstruire » l'espace. En effet, la photographie ne permet pas de saisir l'unité d'un espace. Pourtant, ce qui semblerait la desservir est un atout pour une approche stylistique. Le cadrage d'ensemble, suivi d'un gros plan, permet une approche visuelle importante dans l'étude stylistique. On le voit bien par exemple lors du traitement de la Grande salle, lorsque, page 52, intervient une photographie de la paroi de gauche comportant plusieurs figures. C'est autour de cette photographie que vont se référer les quatre photographies suivantes, pages 54 à 57 (pl. 35). Le gros plan permet ici, par le changement de proportions, de mettre au même niveau les quatre figures suivantes. Leur comparaison, peu aisée dans l'espace naturel, est rendue possible par la photographie.

La « scène du puits » est traitée de la même manière : la photographie page 111 présente les figures dans leur ensemble et la double page suivante isole le rhinocéros du reste de la scène (un bison éventré avec un homme étendu devant lui). Cet exemple est important car la

---

<sup>675</sup> *La Nuit des temps*, 12 min, Roger Verdier (réal.), Bernard de Colmont (concepteur), Paris, Atlantic film, 1944, cassette vidéo 1/2p., SVHS, n. et b., PAL, sonore, film 35 mm. Une comparaison entre le livre de Bataille et le film de Verdier montre qu'ils suivent tout deux les mêmes mouvements et s'arrêtent sur les mêmes figures, mais aussi que pour la présentation de la grotte le réalisateur produit un film aussi fictionnel que documentaire.



séparation en deux parties de cet ensemble permet à Bataille de concentrer son analyse uniquement sur la « scène » proprement dite, c'est-à-dire la relation entre l'homme et le bison. Le rhinocéros est mis de côté alors que, comme le montreront plus tard d'autres chercheurs, les deux parties ne sont pas aussi nettement dissociables. Pourtant, c'est ce que retiendra Bataille dans ses autres ouvrages lorsqu'il parlera de Lascaux<sup>676 677</sup>.

L'utilisation de la photographie nécessite donc un « désassemblage » des figures dont l'enchevêtrement est pourtant une des caractéristiques<sup>678</sup>. C'est en ce sens que se pose la question de l'adéquation entre espace naturel, photographie et livre illustré, car la discontinuité du séquençage est atténuée par la présence des photographies dans un livre. En effet, le livre est un espace contradictoire. Il permet, par sa forme même, à la fois une vision fragmentaire (la page et la double page) et une vision linéaire (succession des pages). Si la photographie « éclate » les figures et permet la vision fragmentaire, isolée, de certaines figures en vue d'une analyse plus précise, leur insertion dans l'espace du livre permet une appréciation d'ensemble. Ceci tient à un parallèle entre deux temporalités : celle du temps du déplacement dans l'espace de la grotte et celle du temps de lecture. Grâce au développement linéaire du livre, de la succession des pages, il y a une « impression » de continuité, à l'image des commentaires de fresques des *Images* de Philostrate dont la succession figure le développement de la galerie. Mais, dans *Lascaux*, s'il y a bien une volonté d'unification de l'espace par ces mouvements et la série de vues générales, chaque espace est séquencé de manière à pouvoir s'arrêter sur tel ou tel détail. Il a été, en un sens, nécessaire de « déconstruire » l'espace et le recomposer dans l'espace du livre.

On ne peut certes pas attribuer entièrement ces caractéristiques au seul Georges Bataille, elles tiennent aussi à ce que les photographies de *Lascaux* ont été produites en vue de leur insertion dans un ouvrage à la ligne éditoriale clairement définie. Les illustrations de *Lascaux*, ouvrage lui-même intégré dans une collection au titre significatif, « Les Grands Siècles de la peinture », produites en présence de l'éditeur, participent à la construction d'un corpus visuel et d'une certaine conception des peintures pariétales. Par l'isolement des figures et leur agencement, il y a transformation et pour ainsi dire « re-sacralisation » de celles-ci. Les figures multiples et enchevêtrées deviennent uniques et exposables au sein du livre par l'acte photographique. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer la mise en page des

---

<sup>676</sup> Georges Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Minuit, 1957 ; *Ibid.*, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1961.

<sup>677</sup> On notera que par cette déconstruction, certaines figures ne sont pas représentées. Le choix s'est porté sur des figures d'une qualité plus importante de par leur conservation, leur représentation ou leur « style ». De même, il faudrait se poser la question de l'absence de photographies du Cabinet des félins. La seule indication se trouve sur le plan d'ensemble de la grotte avec l'inscription « Vers le Cabinets de félins ».

<sup>678</sup> Jean Michel Rey, « Le signe aveugle », *Critique*, n° 44, 1971, p. 54-63.

illustrations qui les met en scène et leur accorde ainsi un autre statut que celui de document. Au-delà des impératifs techniques, les planches en couleurs hors-textes et collées sur des espaces vierges acquièrent une autonomie particulière, celle de la matérialité, proche de celle du tableau, de la gravure, du fac-simile ou encore des lithographies qu'on trouve parfois insérées dans certaines éditions de luxe. Editeur de livre d'art, Skira est aussi ici un producteur d'images pouvant se substituer en partie à l'original, tout en le transformant.

### III. Conclusion

Si les livres de Malraux ont précédemment été insérés au sein d'une problématique liée au discours de crise, à la suite de cette partie et de l'exemple du *Lascaux* de Georges Bataille, ils peuvent être aussi intégrés à celle d'une crise du discours propre aux années 1950. Celle-ci se manifesterait lors d'un réarrangement du lisible et du dicible prenant en charge la crise de la représentation dans le propos esthétique, mais aussi dans médium de diffusion du discours, dans l'agencement du texte et l'image. Olivier Chazaud l'a montré pour les thèses qui soutiennent le propos même de Bataille sur *Manet* et *Lascaux*, nous avons essayé de le montrer dans le rapport à l'image qui s'instaure dans la mise en forme de *Lascaux*.

Toutefois, si la désarticulation des registres de textes et leur indexation à l'image peuvent bien en être le symptôme, il semble que ce soit aussi dans le statut que Bataille accorde à l'image que cela puisse se retrouver. Lorsque Bataille propose de se représenter la grotte de Lascaux par la pensée et ce, par l'intermédiaire de l'image et du livre, les reproductions d'œuvres acquièrent une fonction de médiation bien spécifique qui renvoie à d'autres textes de l'auteur. Dans ce sens, il est étonnant de voir ici Bataille s'insérer dans un espace normé, du champ de la monographie au genre de l'écriture descriptive, alors même que dans *Documents*, par exemple, l'écrivain proposait une contre-histoire de l'art. C'est l'insertion de l'ouvrage dans la collection de Skira qui produit ce résultat, car dans le texte de l'écrivain qui suit de près l'*ekphrasis péreigétique* se trouvent des caractéristiques de la reproduction qui le font sortir du cadre purement historique et scientifique. C'est une fonction perturbatrice de l'image qui apparaît ici et que l'on retrouvera dans *L'Erotisme* en 1957 et dans *Les Larmes d'Eros* en 1961.

Cependant, ce que nous souhaitons ici montrer à travers l'exemple de *Lascaux*, c'est que les propositions de Malraux sont contenues implicitement dans nombre de livre de l'art illustrés. Mais, encore une fois, si nous avons pris le *Lascaux* de Bataille comme exemple, c'est qu'un discours *sur* et *avec* la reproduction est présent dans ces pages. Dans ceux-ci apparaissent autant les liens nécessaires qui unissent dans ce livre argumentation et architecture (ou du moins espace architecturé topologiquement), discours et agencement illustratif, etc.

De la même manière, il apparaît que Skira et Bataille ont dû jouer avec les contraintes physiques de l'espace, ainsi qu'avec celles techniques de l'appareil photographique et du livre, afin de rendre au mieux la grotte et ses peintures. Ils ont en fait pris parti de celles-ci et ont de fait créé un « art fictif » comme l'écrit Malraux, un art pariétal déliée de son insertion topologique et de sa perception dans l'espace pour en faire un art visible dans l'espace plane du livre, en couleurs et en détails. Ce sont là des considérations qui ont conduit la production

du livre et qui engagent d'autres questions que celles de Malraux, puisque lui n'a pas à se les poser. En effet, la position d'où part Malraux pour produire son discours est déliée de ces considérations. La reproduction photographique qu'il manipule a déjà parcouru le chemin qu'ont suivi Bataille et les techniciens de Skira.

## Conclusion de Chapitre

En comparant le livre de Georges Bataille aux écrits d'André Malraux, nous avons cherché à présenter le livre d'art dans ces rapports à une indexation architecturale extérieure. Bien qu'ils se construisent différemment par rapport à cette problématique, ils contiennent en eux une même volonté de présenter autre chose qu'un rapport direct à un lieu extérieur, et ce en travaillant à l'intérieur du livre.

Après le mouvement d'extraction du réel par la photographie au sein du *continuum* historique, c'est celui d'une réindexation qui est donc à l'œuvre. Celle-ci permet l'élaboration d'une rhétorique propre aux médiums utilisés, image et livre, au sein d'une structure déterminée. En se rapportant à l'histoire de l'édition et du discours sur l'art, il apparaît que dans les livres des deux auteurs s'opère un désassemblage des rapports historiques entre rhétorique et indexation, dans le sens où, bien que reliée à une architecture extérieure (même de manière distendue), ils en proposent une nouvelle, interne au livre et conduisant à une fonction spécifique à chacun de la reproduction d'œuvres d'art.

Pour les deux auteurs, c'est une fonction de médiation qui est en jeu dans leur utilisation de l'image. Si l'on en a montré les similitudes et les écarts, ce qu'on retiendra c'est que cette médiation passe par un ensemble de manipulations de la reproduction qui disjoignent le cliché de l'original autant qu'elles souhaitent s'en rapprocher. Autrement dit, et ceci est particulièrement vrai pour André Malraux, si la reproduction doit permettre la communion avec l'original, elle doit permettre d'atteindre un degré minimum de réification de l'objet reproduit, et donc contenir un certain nombre de ses propriétés. C'est là un des paradoxes de la pensée de Malraux. En effet, bien que concentrant son propos sur la reproduction et ce qu'elle apporte à l'original, à force d'en travailler l'autonomie, il en fait un objet qui peut lui-même être réinscrit dans le domaine « rituel » puisque c'est aussi un travail sur sa matérialité qui opère ici.

Toutefois, il faut préciser que la présence de ces deux livres au sein de la maison de Skira n'est pas à étranger à cette reconfiguration de la reproduction sous l'angle d'une forme de valeur fétiche de l'image. La qualité même de ces livres participe à ce mouvement dans le sens où leur présentation et leur matérialité conduisent à une « fétichisation » de la reproduction de l'œuvre d'art (l'exemple du jeune Malraux collectionnant et échangeant les reproductions au collège ne fait qu'accentuer une possible valeur d'échange). Loin d'être le symptôme d'une société du simulacre pour reprendre les propos de Germain Bazin à propos du projet d'après-guerre de Malraux, c'est une question qui est liée à son identification en tant

qu'objet de médiation dont la fonction de transmission du savoir et de la connaissance se fait par réification, poétisation et esthétisation du médium.

On rappellera sur ce point l'engouement de l'écrivain pour les procédés de reproduction de l'imprimerie Aepley. Présentés dans les *Œuvres complètes* comme une technique inventée par Jeanine Aepley, la femme de Jean Fautrier dont les œuvres se vendaient alors mal, afin de « *trouver de nouvelles ressources en mettant au point [...] une technique de reproduction des œuvres d'art appelée "originaux multiples" ou "procédé Aepley"* ». <sup>679</sup> », Malraux les décrits lui en ces termes : « *Ce sont des objets, ce que n'étaient pas jusqu'ici les reproductions. Là, Aepley a trouvé, pour notre civilisation, l'équivalent de ce qu'étaient jadis les tableaux d'atelier, exécutés sous la direction et le contrôle du maître ; les copies des élèves d'Ingres dont celui disais : "Je les signerais"...* » <sup>680</sup> L'attente du développement industriel de cette technique est ensuite clairement exprimée puisqu'elle permettrait de développer des musées de reproductions, de copies industrialisées, ceux-là même que Malraux appelait de ses vœux en 1946 <sup>681</sup>. On voit là que sa conception de la reproduction d'œuvres d'art n'est pas à admettre dans le sens d'une dépréciation matérielle, mais dans celui d'une substitution en vue de la diffusion de l'original selon la technique la plus appropriée et la plus fiable en fonction du médium utilisée. L'édition illustrée permet la connaissance des œuvres, le procédé Aepley dans le cadre d'expositions permettrait « *de s'adresser [...] notre sensibilité* ». <sup>682</sup> »

S'il s'agit d'un point essentiel, ce qui apparaît aussi dans ce texte c'est que la notion d'auteur par substitution y est particulièrement mise en avant et que celle-ci peut être, selon nous, mise en correspondance avec l'ensemble des manipulations qu'opère Malraux sur les clichés, bien que réalisé par l'intermédiaire des techniciens de Skira ou Gallimard. C'est en fait par ces dernières que l'écrivain s'approprie pleinement les images.

Mais, pour revenir à notre propos, cette notion rejoint le travail éditorial de Skira et sa qualification de ses ouvrages en tant que « Musée » dans la bibliothèque. Le travail de Skira, et donc l'insertion de celui de Malraux et de Bataille au sein de sa maison d'édition, se situe à la suite de ce que Benjamin a montré sur Disdéri, c'est-à-dire, selon lui, qu'avant d'être l'outil d'un « renversement social », la photographie et sa reproduction sont des objets commerciaux dont les qualités (objective et subjective, qualité de reproduction et qualité de l'objet reproduction) constituent les fondements de sa valeur d'échange. Insérées dans le livre sur des pages blanches, détachables et faisant l'objet d'une promotion spécifique, elles mettent bien en jeu l'économie du livre illustré dans laquelle elles sont une plus-value non négligeable.

---

<sup>679</sup> Christiane Moatti, « Notice », in *Écrits sur l'art T. 1*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1558.

<sup>680</sup> André Malraux, « Aepley, la plus haute qualité de reproductions mises sur le marché mondial », in *Écrits sur l'art T. 1*, op. cit., p. 1228.

<sup>681</sup> *Ibid.*, « Lignes de force », in *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 1221.

<sup>682</sup> *Ibid.*, « Aepley, la plus haute qualité de reproductions mises sur le marché mondial », art. cit., p. 1228.

Autour de cette question, il apparaît l'auteur tient une place importante dans ce cadre commercial et industriel. S'il s'agit là de l'espace que doivent trouver les auteurs dans les composantes du genre éditorial, il leur faut aussi jouer au sein même du genre littéraire. Ce sont ces deux espaces que tentent de travailler les deux auteurs et encore plus particulièrement Georges Bataille qui prend d'emblée moins de distance avec eux, mais qui, confronté à la responsabilité du découpage du visible dans l'espace de la grotte, en vient à les mettre en scènes lors d'une mise en récit lui permettant de dépasser les limites de la vision photographique. Question de l'auteur qu'il nous faut maintenant observer plus précisément dans la mise en mouvement de l'iconographie et sa participation à l'annexion des œuvres au discours et à l'espace du livre.

### **Chapitre 3. Reproduction photographique d'œuvres d'art et livre d'histoire de l'art : du didactisme au cinématisme**



Dans « L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective) », Marc Perelman écrit les phrases suivantes qui peuvent être rapprochées de celles de Philippe Hamon citées au cours du chapitre précédent :

*« [...] le livre comme l'architecture procède d'une mise en espace par des éléments obligés qui leur appartiennent en propre : poteaux et colonnes de texte, poutres et lignes, vide et marge, plein (ou mur) et texte, chapitre et pièce, revêtement et surface, béton (ou brique) et papier, gouttière (l'espace entre deux colonnes de textes et le creux que forment les cahiers d'un livre) et gouttière (pour recueillir l'eau du toit et la conduire vers le sol), pli (du livre) et angle (dans l'espace architectural), etc., sans oublier l'ornement plus ou moins riche et complexe qui pare ou constitue l'architecture (sa modénature) et la page avec l'enluminure, ou encore la forme de base de l'architecture (moderne) comme celle du livre, surtout du livre, en l'occurrence le parallélépipède.<sup>683</sup> »*

Plus systématique et frontale que la comparaison de Philippe Hamon, ce n'est toutefois pas uniquement dans cette comparaison typologique que ce texte nous intéresse. Ou plutôt si, c'est cette définition stable qui doit être prise en compte, mais en y ajoutant l'illustration, puisqu'elle n'est pas ici présente, et la possible perturbation qu'elle engendre. Cependant, il faut noter que le questionnement de Perelman n'est pas aussi statique qu'on peut ici le percevoir. Plus loin, il lie cette définition de l'espace architectural du livre à sa temporalité et à son incidence sur la signification des éléments qui y sont insérés. C'est d'ailleurs en ce sens que le livre collectif dans lequel se trouve son texte est défini en ces termes :

*« S'il se déploie selon une linéarité étendue, il se présente toujours fractionné en autant de pièces singulières (les parties, les textes proprement dits) elles-mêmes divisées (les chapitres). [...] il est, pour moi, et avant tout, un espace de textes, l'espace lentement construit de tous les textes réunis en cette occasion, à savoir une structure complexe, une sorte de forme-enveloppe, et cela pour d'emblée le caractériser de façon spatiale.<sup>684</sup> »*

Cette définition initiale, et élémentaire pourrait-on dire, peut certes conclure le chapitre précédent par sa caractérisation du livre en tant qu'espace architectural, mais aussi ouvrir une nouvelle problématique dans le sens où elle propose une lecture de ce dernier au sein de laquelle la signification se révèle dans une temporalité de perception à la fois continue et discontinue. Il nous semble en effet que, plus qu'une description des analogies entre livre et architecture, livre d'art et architecture « muséale », c'est le lien entre la place de l'image au

---

<sup>683</sup> « L'ontologie spatiale du livre (ligne, axe, perspective) », in Alain Milon, Marc Perelman, (dir.) *Le Livre et ses espaces*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2007, p. 492.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 488.

sein de l'ensemble composé qu'est le livre, sa fonction, sa fixation et/ou son « mouvement » dans l'espace du livre qui peuvent être spécifiés. A la suite de l'observation de la structure en chapitres et de l'insertion de l'image dans les livres de Malraux et de Bataille, les questions qui se posent deviennent alors : Quelle est la conséquence pour l'image lors de son insertion dans la temporalité de l'ouvrage ? Qu'est-ce que cela induit sur sa fonction et sa signification, si l'on repère dans certains ouvrages un jeu de la part des auteurs sur les caractéristiques propres de l'image, du médium et du genre éditorial ? Quelles conséquences cela a-t-il sur le statut et la possible manipulation de la reproduction dans le genre de l'histoire de l'art et dans la méthodologie de la publication du discours sur l'art ? Se concentrant sur un des éléments constitutifs du livre, les lignes de textes, Perelman donne un premier élément de réponse. En supprimant le ton parfois nostalgique d'une bibliophilie regrettant l'ère d'un livre « pré-numérique », « pré-société de consommation » et « pré-mondialisation », mais surtout presque essentiellement textuel, on retiendra ce constat :

*« Rien [n']aura remplacé [les lignes] en effet sauf à prétendre que la survenue de l'image, de tout type d'images (dessin, photographie...) – se substituant parfois totalement au texte – a concouru à leur disparition. Les livres d'images [...] ont de fait modifié la lecture devenue plus rapide [...], associant les images les unes aux autres dans une linéarité différente. L'image "altère" ainsi la lecture en ce qu'elle brise un continuum, la linéarité même que produisaient les lignes.<sup>685</sup> »*

A partir de là, ce sont deux autres propositions de définition du livre qui guideront notre lecture d'un ensemble d'ouvrages d'histoire de l'art dans ce chapitre. La première se concentre sur la « visualité », ou « visibilité », des composantes du livre :

*« Le livre, à l'évidence, se définit par la puissance de la visibilité qui lui est attachée. Un livre est l'articulation, ou plutôt un livre est à l'articulation du visible et d'un mode visuel très spécifique. Voir un livre, c'est rapidement voir dans un livre, c'est-à-dire lire – radicalement : voir c'est lire.<sup>686</sup> »*

On comprendra aisément l'importance de cette proposition en considérant que la place de l'illustration dans les ouvrages d'histoire de l'art induit une visualité de l'objet-livre différente de celle des livres composés uniquement de texte. Dans un premier temps, au cours de l'histoire de l'édition, et dans le genre de l'histoire de l'art, il a été tenté d'assigner à la reproduction d'œuvres d'art une place bien spécifique : face au texte, stable et circonscrit dans la page et la double page. Mais, à la suite d'un Wölfflin ou d'un Warburg, on a pu voir que les écrits sur l'art de Malraux en change le régime. La visualité, par la présence

---

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 497.

primordiale de l'image dans ses textes (dans l'objet comme dans le discours), est de ce fait à prendre en compte, et ce, non pas dans sa fixité, mais dans son expérimentation physique, temporelle et rhétorique. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'intervient la deuxième définition de Perelman qui reprend celle de la visualité, de l'articulation entre visible et lisible, mais en lui en appliquant une autre liée à une temporalité de lecture :

*« La page-surface du livre consacre un temps scandé, rythmé par le dispositif du livre ; le livre devenant la cristallisation d'un temps plus ou moins contraint qui est pour l'essentiel celui de la lecture.<sup>687</sup> »*

Malraux prend en compte les caractéristiques propres à l'édition, au texte et à la reproduction d'œuvres pour construire son discours, et, de ce fait, dépasse celles statiques, documentaires et didactiques usuellement attribuées à l'illustration du livre sur l'art. Il parvient à jouer au sein des « contraintes » du livre en lui-même et au sein de celles du genre éditorial. D'autres ont tenté de renouveler l'usage de l'image en des termes similaires, parfois avec bonheur, parfois non. Les exemples de Gombrich, Huyghe, Duthuit ou Bataille, nous permettront d'observer quels types de rapports entre textes et images sont mis en place dans les années 1950. On notera que la majorité de ces ouvrages est postérieure à ceux de Malraux, la raison en est que chacun engage à un moment un dialogue avec Malraux, qu'il s'agisse du discours théorique ou de la pratique illustrative.

Ce qui nous amène à une telle orientation problématique, c'est qu'il nous semble que la compréhension des livres de Malraux ne peut se faire sans un retour sur l'histoire de l'édition d'histoire de l'art, du moins sur les pratiques en cours et les expériences menées à l'époque, et en observant les différentes fonctions de l'image à l'œuvre. De plus, en partant de l'observation de la place du texte de Malraux sur le cinéma<sup>688</sup> dans ses écrits sur l'art, tout autant que leur réception critique, *Les Voix du silence* sera considéré comme un ouvrage ne fonctionnant pas uniquement comme un livre autonome historiquement ancré, mais comme un des chaînons permettant le passage des pratiques de Warburg et des thèses de Benjamin aux idées défendues par des auteurs comme John Berger et Hal Foster. Nouveau statut du livre, nouveau « nœud dans un réseau », historique celui-là. Pour ce faire, nous emprunterons le chemin qui suit la jonction des domaines traitant de l'image, de la construction de l'histoire de l'art, de sa représentation visuelle et du sens possiblement renouvelé de celle-ci. On pourra nous opposer qu'il s'agit d'une trop grande importance accordée à l'ouvrage de Malraux. Mais l'apparition épisodique de ses livres dans les textes d'auteurs comme Hal Foster et Douglas Crimp, tout autant que les similitudes de ceux-ci

---

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 509-510

<sup>688</sup> André Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Verve*, n° 8, 1940, p. 69-73.

avec ceux de John Berger, nécessitent de s'y attarder de manière à en saisir les interprétations. La raison qui guide cette dernière comparaison est que nous repérons chez chacun des auteurs un même usage « cinématique » de l'image et de l'objet livre qui leur permet chacun de s'attacher à la question de l'annexion des œuvres par la reproduction, et donc de se détacher de l'original afin de construire leur « histoire de l'art ».

Dans un deuxième temps, il faudra justement observer comment cette annexion fonctionne. Car si jusqu'ici on a pu en observer différentes composantes, il est nécessaire d'y revenir et d'observer comment Malraux, dans une tentative de jouer sur des caractéristiques propres aux livres illustrés, se retourne finalement vers un autre art, le cinéma, et en suivant ses orientations personnelles, mais aussi un cheminement éditorial propre à l'époque et d'une certaine manière hérité des avant-gardes.

## Partie 1. Fonction de la reproduction photographique : didactisme et annexion

« [...] Si "illustration" il y a, au sens étymologique du mot, pourquoi l'opération ne jouerait-elle pas dans les deux sens, l'image étant susceptible d'éclairer (latin illustrare) le texte autant que celui-ci l'éclaire elle-même ? Si la référence au texte permet en effet d'élucider le thème auquel s'ordonne l'image, celle-ci ne va pas en retour sans projeter sur lui une lumière nouvelle, au point d'assumer à son endroit valeur et fonction de communication. »

Hubert Damish, « La peinture prise au mot », in Meyer Schapiro, *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 8.

Deux angles problématiques seront développés pour cette partie. Le premier concerne la réception de l'utilisation de la reproduction d'œuvres d'art par Malraux dans son rapport à l'histoire de l'art en tant que discipline et au statut de la reproduction dans le genre éditorial. Sur ce point, nous observerons d'abord le point de vue de deux historiens qui lui sont contemporains, Georges Duthuit et Ernst Gombrich, et qui critiquent ces ouvrages de manière parfois virulente. Ce qui est significatif, c'est qu'elles portent à la fois sur son discours et sur sa pratique illustrative. Elles développent de ce fait une critique qui prend en compte l'ensemble de son propos et ne reste pas dans le constat d'une mise en page originale ou de la caractérisation de ses ouvrages en tant qu'« œuvre d'art »<sup>689</sup>, du moins en marquent-elles les enjeux en opposition au livre d'histoire de l'art. Puis, nous nous attarderons sur une réception plus contemporaine et qui concerne la place du Musée imaginaire et des *Voix du silence* dans un ensemble d'écrits de Hal Foster et de Douglas Crimp. Délivrés du domaine intellectuel français et des virulences contemporaines, ils font chacun une lecture des textes de Malraux en les réinsérant dans l'histoire de l'histoire de l'art et en marquant les points forts et les lacunes, tout en les reliant à leurs propres propos. Ce que l'on souhaite ici montrer c'est que si les livres sur l'art de Malraux ont fait l'objet de telles critiques, c'est d'abord qu'ils ne sont pas des livres d'histoire de l'art, et que, de ce point de vue, les défauts apparaissent inévitablement. Il nous semble que c'est là l'intérêt du

---

<sup>689</sup> Claude Mauriac, « La Monnaie de l'absolu », *Liberté de l'esprit*, septembre 1950, n° 13, p. 172.

travail de Malraux dans sa pratique éditoriale, puisque ses ouvrages, plus qu'ils appartiennent à ce genre éditorial, s'insèrent au sein de celui des écrits sur l'art jouant du lyrisme littéraire et de la « poétisation » de l'iconographie. En cela, ils s'inscrivent plus à la suite d'un Elie Faure, que d'un Wölfflin. En comparaison, nous reviendrons sur la fonction de l'image dans les livres de Georges Bataille, car, si on a pu percevoir quels liens ils entretenaient avec la littérature et ses propres conceptions esthétiques dans le champ du genre monographique, il faut aussi en élargir la compréhension en considérant ses écrits sur l'art et sa pratique illustrative dans le cadre d'une perturbation du discours et d'une prise en charge d'une crise du discours.

A travers ces exemples, il apparaîtra une forme d'instabilité de la fonction de l'image remettant en cause le « pacte didactique » de l'édition d'art illustrée au profit d'une annexion orientée, l'instabilité se jouant entre les pôles du didactisme et de l'annexion au discours, du discours écrit illustré et de la retranscription sous forme de livre de l'oralité de la conférence, du statut documentaire de la reproduction et d'une fonction communicative et contagieuse.

## I. Critiques et réceptions des *Voix du silence* : Ernst Gombrich et René Huyghe

En 1960, dans un article consacré à la traduction anglaise de *La Métamorphose des Dieux* (1958) qui venait alors d'être éditée sous le titre *The Metamorphosis of the Gods*<sup>690</sup>, Ernst Gombrich entreprend une critique de l'ouvrage de Malraux qui, si elle s'attache principalement à en démanteler le propos, débute par une lourde réserve sur la pratique illustrative de l'auteur français<sup>691</sup> :

« La Psychologie de l'art d'André Malraux (métamorphosée plus tard en *Voix du silence*) était un livre impressionnant mais quelque peu exaspérant. Une sélection de photographies frappantes illustre la transformation que subissent les œuvres du passé lorsque nous les arrachons à leur contexte pour les contempler au sein du Musée imaginaire. Mais alors que d'autres critiques nous mettaient en garde contre l'effet falsificateur de cet isolement, Malraux le saluait comme le triomphe de notre faculté fabricante de mythes. Ce tour de force dialectique lui permettait de gagner sur les deux tableaux, faisant ressortir le pouvoir des images anciennes sur les sensibilités modernes sans impliquer directement que les significations qu'ils y trouvaient étaient celles qu'avaient voulu leurs créateurs.<sup>692</sup> »

Bien que ces phrases puissent paraître comme une simple critique de la pratique illustrative, celles-ci sont indissociables d'une critique du fond même de l'ouvrage. Ainsi, constatant le rejet par Malraux, « d'un art qui viserait à l'imitation de la nature<sup>693</sup> », Gombrich écrit :

« Et pourtant je crains que cette identification de la spiritualité artistique à l'absence de réalisme ne dissimule une dangereuse confusion. L'artiste moderne qui rejette le réalisme photographique au profit de formes inventées refuse d'adopter une méthode éculée, vulgaire ou marquée. Il ne "rejette pas l'apparence", mais certains procédés ou découvertes (comme la perspective) par lesquels on peut simuler l'apparence. Supposer que l'artiste du XI<sup>ème</sup> siècle faisait de même n'est pas plus tenable que l'idée selon laquelle les croisés exprimaient leur ferveur héroïque en rejetant l'avion

---

<sup>690</sup> André Malraux, *The Metamorphosis of the Gods*, trad. Stuart Gilbert, Londres, Secker & Warburg, 1960.

<sup>691</sup> Ernst Gombrich, « Malraux sur l'art et le Mythe » (*The Observer*, 9 octobre, 1960), in *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. Jacques Morizot et Antoine Capet, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 372-376. (1987, Phaidon Press Limited, Oxford.)

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 373.

*comme moyen de transport vers la Terre sainte. Ce n'est bien sûr pas leur héroïsme qu'il faut mettre en cause, mais la méthode utilisée pour le diagnostiquer.<sup>694</sup> »*

Une fois le fond et la forme remis en cause et rejetés, il ne lui restait plus qu'à considérer le style littéraire de Malraux qui, dans le ton général de l'article libéré de la rigueur scientifique, se voit compris de manière tout aussi négative, et non sans humour :

*« L'objection principale contre le style et la méthode de M. Malraux, c'est de rendre impossible une telle analyse. Il n'argumente pas il proclame [...].*

*Peut-être est-ce de la poésie mais certainement pas de l'histoire. Malheureusement (ou heureusement), c'est une sorte de poésie à laquelle le génie de la prose anglaise est particulièrement réfractaire. [...] Rares sont ceux qui seront capables d'endurer cela jusqu'au bout afin de se coller avec les épigrammes alléchantes de Malraux. Même ceux d'entre nous qui préfèrent les notes de bas de page aux feux d'artifice et la pleine lumière aux demi-teintes ne peuvent que le regretter.<sup>695</sup> »*

Si ce sont là des critiques apportées à la *Métamorphoses des Dieux*, on s'étonnera de trouver une présentation de *Psychologie de l'art* et des *Voix du silence* sur un ton tout différent dans *L'Art et l'illusion* publié la même année :

*« André Malraux devait pleinement faire ressortir l'importante signification de ces découvertes [celles de Warburg sur le lien entre les artistes et la tradition] dans la suite de ses passionnants ouvrages sur La Psychologie de l'art. Dans l'orchestration poétique que Malraux a consacré au mythe et au changement, on peut encore trouver l'écho des grandes constructions de Hegel et de Spengler, mais une certaine forme d'incompréhension [...], l'idée que les styles du passé sont un pur reflet de la manière dont les artistes voient le monde, se trouve enfin écartée. Malraux sait que l'art naît de l'art et non pas de la nature. Cependant, en dépit de tout son attrait et malgré certains remarquables aperçus psychologiques, l'ouvrage de Malraux ne nous donne pas ce que nous avait promis son titre : une psychologie de l'art.<sup>696</sup> »*

Réception en demi teinte donc qui s'explique par le fait que Gombrich s'intéresse ici à *Psychologie de l'art* et aux *Voix du silence* et non à *La Métamorphose de Dieux* qui selon lui, « est [en comparaison des deux autres ouvrages] d'un conventionnel décevant. Certes, la préface fait toujours allusion à la position antérieure, mais la confiance croissante de l'auteur

---

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 374-375.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 375-376.

<sup>696</sup> *Ibid.*, *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971, p. 46. (*Art and Illusion*, Oxford, Phaidon Press, 1960.)



*en la validité universelle de ses propres réactions a presque noyé son scepticisme spenglerien quant à la compréhension du passé.<sup>697</sup> »*

En revenant sur l'article critique qu'il a précédemment réalisé en 1954 sur la traduction de 1953 des *Voix du silence*<sup>698</sup> dans *Burlington Magazine*<sup>699</sup>, on comprend plus précisément cette double lecture qui s'exprime de manière plus dialectique et nuancée, et de nouveau sur l'illustration :

*« C'est avec une considérable surprise que j'ai découvert en lisant Malraux qu'il partageait la conviction à laquelle j'étais arrivé, la conviction que ces techniques photographiques faussent les œuvres qu'elles sont censées reproduire et qu'elles leur confèrent "une modernité injustifiée et agressive". [...] cependant une autre surprise m'attendait, lorsque je m'aperçus que, d'une certaine manière, Malraux acceptait et même avait un certain goût pour ces falsifications dans la mesure où elles jouaient un rôle dans cette métaphore de l'art du passé en un mythe indispensable. »*

C'est d'ailleurs cette même attitude en demi teinte que l'on retrouve à différents moments dans *L'Art et l'illusion* lorsque, par exemple, Gombrich en vient à relativiser l'angle de lecture de la création artistique par Malraux :

*« Quelques critiques, et notamment parmi eux André Malraux, en ont conclu que nous sommes totalement fermés à la compréhension de l'art du passé, qui ne survit que par ce qu'il nomme les mythes, transformé et transfiguré par le Kaléidoscope du déroulement de l'histoire.<sup>700</sup> »*

Puis, plus loin, lorsqu'il se range cette fois au côté de Malraux pour ce qui est du changement de statut des œuvres dans le musée :

*« [...] mais nous devons estimer, comme le fait Malraux, que le musée fait de l'image une œuvre d'art, par l'établissement de cette catégorie nouvelle, de ce nouveau principe de classification, qui est à l'origine d'une vision des choses toute différente.<sup>701</sup> »*

Si l'on peut s'étonner d'une telle vision ambivalente, c'est ne pas prendre en compte qu'au moment où la critique de 1960 est publiée, *L'Art et l'illusion* propose une lecture de la création artistique différente de celle de Malraux. S'ils se rejoignent sur certains termes,

---

<sup>697</sup> *Ibid.*, « Malraux sur l'art et le Mythe », *art. cit.*, p. 372.

<sup>698</sup> André Malraux, *The Voices of silence*, Trans. by Stuart Gilbert, Garden City, N.Y., Doubleday, 1953.

<sup>699</sup> Ernst Gombrich, « André Malraux and the Crisis of Expressionism », *Burlington Magazine*, 1954. (Repris dans *Meditations on a Hobby Horse*, Phaidon, New York, 1965, p. 78-86.)

<sup>700</sup> *Ibid.*, *L'Art et l'illusion*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 153.

Gombrich en présente une approche plus circonstanciée et de fait moins lyrique, et surtout plus spécialisée et précise que *La Métamorphose des Dieux*. Gombrich présente par exemple son objet de recherche en terme de « psychologie de la représentation » et non « de la création » dans la préface de la première édition :

*« Car, dès la période de mes études à l'Université, j'avais été surpris et intrigué de voir que les formes ou les taches colorées puissent être mystérieusement capables de suggérer et de signifier certaines choses qui n'ont que peu de rapports avec leur tracé apparent. Dans un précédent ouvrage, L'Art et son histoire, j'avais retracé, dans ses grandes lignes, le développement de la représentation, depuis les méthodes conceptuelles des primitifs et des Egyptiens, fondées sur "la connaissance de l'objet", jusqu'aux œuvres réalisées par les Impressionnistes, qui réussirent à fixer l'aspect fugitif de "ce qu'il voyaient". [...] Lorsque j'affirmais qu'aucun n'artiste n'est capable de "peindre ce qu'il voit", en se libérant de toutes conventions, cette position pouvait évidemment paraître dogmatique et manquer de justifications suffisantes. Pour lui donner plus d'assise et de consistance, je fus conduit à un nouvel examen de la théorie de perception [...] à la lumière de la psychologie contemporaine.<sup>702</sup> »*

Même si Gombrich opte d'une certaine manière pour la même orientation problématique que Malraux (la retranscription du monde par la vision personnelle des artistes et sa perception par les spectateurs, tout autant qu'il considère aussi que « *les méthodes strictement historiques s'avèrent incapables de nous apporter des réponses*<sup>703</sup> »), il faut selon lui, aller chercher ces méthodes ailleurs que dans la spéculation sur la création, même si Malraux en propose de justes représentations. C'est en ce sens que Gombrich ouvre l'étude de la « psychologie de l'art » à la psychologie en tant que telle, en tant que discipline, et non en tant que réceptivité et déterminisme spenglérien ou construction mythique hégélienne des styles. A noter qu'il s'agit là d'une même volonté d'ouverture que celle que l'on peut trouver chez différents auteurs, et en particulier chez René Huyghe qui écrit par exemple dans son projet de cours au Collège de France en 1950 :

*« Un cours orienté vers la psychologie de l'art devrait porter ses efforts dans deux directions ; on pourrait les définir comme une extension et un approfondissement : a) prendre conscience de l'interdépendance active qui existe entre l'art et toutes les conditions ou manifestations d'une époque, d'une civilisation ; dégager de leur confrontation le principe semblable qui les caractérise et, en partie, les explique ; b) analyser les images que crée l'artiste ; en atteignant et en interprétant leurs données*

---

<sup>702</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 22.

*invariables, leurs constantes psychologiques, pourrait-on dire, remonter à une définition, voire une explication, de la personnalité de l'artiste. Considérées sur un autre plan, ces deux tentatives complémentaires aideront à mieux concevoir l'une les réalités collectives, l'autre les réalités individuelles qui convergent et se traduisent dans une œuvre d'art.*<sup>704</sup> »

On retrouve là, une même compréhension de la « psychologie de l'art » à ceci près, et c'est sans doute la différence de Huyghe face à Malraux et Gombrich, que ni l'un ni l'autre ne prétendent à l'interprétation des personnalités (Malraux la conçoit en termes synthétiques liés à l'époque et à la Création artistique en lutte avec le réel et la tradition, et Gombrich en tant que psychologie de la perception). Toutefois, ce qu'on relève avec ces trois auteurs, c'est qu'une même volonté se fait jour, celle d'ouvrir l'étude de l'art à la « psychologie » comme une réponse à un certain cloisonnement de la discipline et à sa nécessaire ouverture aux conditions sociales et psychologiques de la création, et non plus uniquement formelle ou iconographique.

Cependant, s'il est aussi possible d'observer des références récurrentes à Malraux dans les textes de Huyghe (dans *Dialogue avec le visible*, ce sont autant *L'Espoir* et *Les Conquérants* qui sont cités que *Saturne* et *Le Musée imaginaire*), et ce de manière plus positive que Gombrich bien qu'anecdotique, il semble que la comparaison des trois auteurs soit plus pertinente dans leurs pratiques illustratives que dans leurs conceptions de la « psychologie de l'art ». Pour Gombrich, nous nous pencherons essentiellement sur les préfaces de ses ouvrages, puisque dans *Histoire de l'art* comme dans *L'Art et l'illusion* l'historien de l'art prend soin d'y préciser le fonctionnement de l'image dans le texte, alors que pour Huyghe, nous nous intéresserons principalement à la mise en page de son *Dialogue avec le visible*.

L'expérience illustrative de *Dialogue avec le visible*, publié chez Flammarion en 1955, semble pouvoir se situer entre les pratiques présentées pour *Les Voix du silence* de Malraux et le *Lascaux* de Georges Bataille. (pl. 36). Huyghe y tente un montage hétérogène de textes et d'images dans une mise en page étriquée qui paraît annuler les respirations du *Lascaux* et l'autonomie illustrative qui en découlent, tout autant qu'elle semble vouloir rejouer le travail sur le médium photographique des *Voix du silence*. On a pu voir par exemple de quelle manière, dans son chapitre « Description de la grotte », Georges Bataille, grâce à la jonction d'un second texte à l'étude en elle-même et à l'illustration, parvenait à proposer une visite « sensible » de la grotte. De la même manière, on a montré que dans *Les Voix du silence*, lorsqu'une phrase intervenait dans la légende d'une image, elle permettait de jouer sur la fonction de l'illustration qui, de ce fait, ne redoublait pas un argument textuel, mais en

---

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

dédoublait le propos. Dans le genre éditorial de l'histoire de l'art, cette pratique déstabilise les fonctions démonstrative et didactique de l'image et du texte qui reposent initialement sur l'identification iconographique et historique, et non sur le registre du complément argumentatif. Ainsi, lorsque René Huyghe joint à son discours sur la place de l'image dans la société contemporaine une succession de reproductions d'œuvres accompagnées pour chacune d'une courte phrase, ces phrases sont certes indexées à l'image, mais elles peuvent aussi être lues d'image en image, de telle manière que l'auteur produit un texte « second » s'insérant entre les reproductions et le texte principal. De prime abord, il est tentant de comprendre ce mode de représentation du discours comme un rassemblement de différents registres d'énonciation textuels et visuels à l'image du *Lascaux* de Georges Bataille, mais il s'agirait d'une simplification, car ce principe se double d'un mouvement d'exclusion. Si une forme de synthèse peut se réaliser d'un registre à l'autre, il faut en effet aussi relever une opposition significative qui en brouille la lecture. On pourrait opposer que si la mise en page accordait plus d'espace à ces questions, et donc à chacune des composantes visuelles et textuelles, il en serait autrement. Mais, c'est justement parce que la mise en page ne prend pas en charge ces questions que cela ne fonctionne pas. Les discours de Malraux et Bataille étaient soutenus par les pratiques éditoriales de Skira dont tout l'enjeu résidait dans une forme de fétichisation de la reproduction, dans la dialectisation de son statut de médiation avec l'œuvre originale et de sa propre autonomie. Alors que, par la confrontation des genres littéraires (argumentation théorique, identification historique, vulgarisation et narration) et des images, éléments ayant chacun une signification souveraine mais ici aplaties dans l'espace du livre, le « dialogue » voulu par Huyghe ne produit finalement qu'une superposition de discours, et non une réelle unification, ni même une dialectisation de ces rapports.

Il apparaît en fait ici une forme d'hypertrophie des rapports entre texte et image. Hypertrophie de la mise en page d'abord qui ne permet pas de pleine interaction, mais aussi de l'écriture et de la conscience de ce qu'est le livre d'art et de la dialectisation nécessaire à ce rapport. Si les livres de Malraux, et de Bataille en sont d'une certaine manière une forme expérimentale, le livre de Huyghe en marque la limite.

A cette forme du livre d'histoire de l'art illustrée se confronte une forme plus « classique » de l'illustration qui marque un statut lui aussi classique de l'image dans le discours sur l'art, mais qui, bien que marchant pleinement dans le didactisme illustratif, n'oublie pas sa place dans le livre et se garde d'aller trop loin dans la surenchère graphique et hétérogène des composantes de l'ouvrage. C'est-à-dire, par exemple, que la mise en page continue d'isoler physiquement l'image du texte, que le texte lui fait directement référence et part souvent d'elle, tout en en conservant la qualité documentaire, et ne cherche pas à lui appliquer un discours parallèle (en italique de surcroît chez Huyghe) qui finirait de brouiller les confrontations dialectiques des genres de discours (textuel et visuel).

Ce mode « classique » de l'illustration des livres d'histoire de l'art se trouve exprimé dans l'anecdote que relate Ernst Gombrich dans son entretien avec Didier Eribon lorsqu'il explique comment, au cours de la construction de son *Histoire de l'art*, il a dû ajouter l'image d'un candélabre du XII<sup>ème</sup> siècle à l'ensemble d'illustrations déjà choisies, décision prise à la demande du graphiste qui pouvait ainsi faire débiter le chapitre suivant sur une page de droite, la « belle page »<sup>705</sup>. En insérant cette image, Gombrich doit alors ajouter quelques lignes s'y rapportant dans le cours de son développement, comme si l'image ne pouvait exister sans être explicitement commentée, même dans le cas où la mention de l'objet qu'elle représente n'est pas nécessaire au discours de l'historien. Ce souvenir pourrait sembler anecdotique, mais il est ici particulièrement signifiant parce qu'il caractérise à la fois l'importance de la place de l'image dans le genre éditorial du livre d'histoire de l'art et son unique considération en terme documentaire.

Oscillant entre « fonctionnalité » matérielle, didactisme par l'exemple en image et « théâtralisation » de l'espace du livre, *Histoire de l'art* est à l'image d'un usage conventionnel de l'illustration dans un grand nombre de publications sur l'art à large diffusion. De plus, dans l'*Histoire de l'art* de Gombrich, c'est la possibilité de reproduction qui conditionne le choix des œuvres. L'historien d'art l'explique d'ailleurs lui-même dans ses différentes préfaces et ce au cours d'un développement sur la vulgarisation de son discours sur l'art :

*« En dehors de ce parti pris de limiter le nombre de termes techniques, je me suis efforcé, en écrivant ce livre, de respecter un certain nombre de règles plus particulières que je me suis imposées, règles qui ont rendu ma tâche d'auteur plus difficile, mais qui peut-être peuvent faciliter celle du lecteur. La première de ces règles a été de ne pas parler d'œuvres que je ne pouvais reproduire ; je ne voulais pas voir le texte dégénérer en des listes de noms propres qui ne pourraient signifier grand-chose pour ceux qui ignorent les œuvres en question, et qui seraient tout à fait superflues pour ceux qui les connaissent. Cette règle m'a obligé, par le même fait, à limiter le nombre d'artistes et d'œuvres commentés au nombre d'illustrations que comporte mon ouvrage. Cela m'a amené à être doublement sévère dans mon choix de ce qu'il fallait citer et de ce qu'il fallait écarter. C'est ainsi que je me suis trouvé dans la nécessité d'observer une seconde règle : me limiter à de véritables œuvres d'art et sacrifier tout ce qui aurait pu être intéressant comme simple témoignage du goût et de la mode. »<sup>706</sup>*

---

<sup>705</sup> Ernst Gombrich, Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Biro, 1991, p. 57.

<sup>706</sup> *Ibid.*, *Histoire de l'art* (1950), Paris Gallimard, 1997, p. 7.

Si l'on voit ici une différence fondamentale avec les livres de Malraux et sa méthodologie illustrative, il faut en noter une autre qui contrecarre l'ensemble de la problématique du *Musée imaginaire*, puisque Gombrich se positionne, non pas contre la reproduction, car elle a clairement un rôle documentaire important, mais contre la « fausse perception » qu'elle peut apporter. C'est en ce sens qu'il écrit ces lignes qui confortent sa critique des *Voix du silence* de 1954 :

*« Je dois noter que j'ai suivi une règle subsidiaire dans ce désolant travail d'élimination : en cas d'hésitation, j'ai toujours préféré m'attacher à une œuvre connue de moi en original, plutôt qu'à une œuvre que je ne connaissais que par la photographie. »<sup>707</sup>*

Si Malraux joue pleinement des noirs et des blancs afin de dédoubler son argumentation et de produire des « arts fictifs », Gombrich prend le parti de partir de l'insuffisance technique de la reproduction pour la sélection de ces images et se situe de ce point de vue plus du côté d'une critique de l'image photographique des œuvres énoncées par Wölfflin que de celui d'un Warburg ou d'un Malraux :

*« Certains jugeront que la peinture a été injustement favorisée au détriment de la sculpture et de l'architecture. Une des raisons de ce déséquilibre est que la reproduction photographique fait moins perdre à la peinture qu'à la sculpture en ronde bosse, pour ne rien dire de l'architecture. [...] »<sup>708</sup>*

Gombrich développe ici l'idée d'une histoire de l'art qui comprend l'image en termes didactiques et qui doit passer par le rendu de l'œuvre de la manière la plus objective possible. C'est ainsi que dans la douzième réédition du livre en 1971, Gombrich revient de nouveau sur les conditions d'élaboration de l'ouvrage et de l'adaptation nécessaire de l'écriture à la présence de l'image dans le livre :

*« Ce livre fut conçu dès le départ pour raconter l'histoire de l'art à la fois en mots et en images, en permettant au lecteur, dans la mesure du possible, d'avoir sous les yeux les illustrations dont il était question dans le texte sans devoir tourner la page. Je garde encore un souvenir attachant de la manière peu orthodoxe dont le Dr Bela Horowitz et Ludwig Goldscheider, les fondateurs de Phaidon Press, ont atteint ce but en 1949 en me demandant d'écrire ici un nouveau paragraphe ou d'insérer là une nouvelle illustration. Le résultat de ces semaines de collaboration intense justifiait certainement la démarche, mais l'équilibre auquel nous étions parvenus était si*

---

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 9.

*délicat qu'on ne pouvait songer à aucune modification majeure en conservant la maquette d'origine.*<sup>709</sup> »

Si pour Malraux la mise en forme de *Psychologie de l'art* et des *Voix du silence* peut se comprendre de la même manière, ce n'était pas dans le même sens. Les précisions apportées par Gombrich révèlent une adaptation de l'écriture au niveau du statut de l'ouvrage et de sa forme éditée, alors que Malraux travaillait les rapports texte / image en s'appuyant sur leurs fonctions et caractéristiques démonstratives propres.

Les autres préfaces, celle de 1977 ou encore celle de 1984 (treizième et quatorzième rééditions), continuent de présenter le travail illustratif de Gombrich en ce sens. Cependant, elle précise aussi que l'évolution iconographique du livre au cours des différentes éditions suit celle de l'édition d'art qui s'oriente vers une spectacularisation nécessaire à son statut d'ouvrage de référence qu'il est devenu. De la même manière, il apparaît aussi que l'évolution du régime iconographique de l'ouvrage suit les évolutions techniques. Ainsi peut-on lire Gombrich expliquer que « *pour suivre l'évolution technique et répondre aux attentes du public, de nombreuses illustrations autrefois imprimées en noir et blanc apparaissent maintenant en couleur*<sup>710</sup> », ou encore, fait significatif, qu'en 1994, lors de la seizième édition, il « *espér[ait] que le lecteur fera bon accueil à ces additions, et avant tout aux dépliants, dont l'un (p. 237, ill. 155 et 156) m'a permis de montrer et de commenter dans son entier le retable de Gand.*<sup>711</sup> » (pl. 37) Si on notera que Malraux, dès *La Métamorphose de Dieux* en 1958, propose au lecteur quelques dépliants, en accentuant ainsi la théâtralisation et les démonstrations visuelles dans le livre, chez Gombrich la présence de procédé éditorial devenu alors plus facile à réaliser reste selon lui conditionnée à l'écriture et à son nécessaire didactisme. Du moins est-ce ainsi qu'il le justifie, puisque d'autres dépliants montrent par exemple *La Cène* de Léonard de Vinci ou *La Naissance de Vénus* de Boticelli qui ne nécessitent pas réellement tout cet espace. On opposera que son application au retable de Van Eyck ne l'est pas plus (c'est l'œuvre citée par Gombrich), mais, au moins, son intérêt repose-t-il sur le mimétisme de l'ouverture et la fermeture du retable par la manipulation.

La fonction de l'image dans *L'Art et illusion* paraît rester sur le même plan, si ce n'est que quelques indications nous amènent à observer que Gombrich opère ici une forme de changement de régime de l'image qui s'apparente ici plus à celui du discours oral que de l'édition. Gombrich rejoint ainsi l'histoire de l'histoire de l'art (sur le mode de Lipiner et Ruskin), tout en s'inscrivant dans une perspective en décalage par rapport à la discipline de l'histoire de l'art. Deux passages de sa préface nous permettent d'en préciser le propos :

---

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 12.

*« dans [ce livre], j'ai le projet plus ambitieux de me servir de l'histoire de l'art pour analyser cette même conception et pour la vérifier. J'ai supposé, dans cette perspective que les principales phases des styles de la représentation décrites dans le premier ouvrage étaient connues du lecteur. Aucune autre connaissance particulière ne me paraît nécessaire, et notamment en ce qui concerne le domaine de la psychologie, où je ne prétends pas à d'autre compétence que celle du néophyte et du chercheur.<sup>712</sup> »*

Cette première citation marque l'écart que se permet Gombrich avec la discipline historique et le nécessaire didactisme de l'ouvrage scientifique régis par le principe de diffusion d'un savoir historique. La raison en est que ce livre, non pas comme Malraux qui se détachait de ces considérations dans un but poétique et théorique lié au « musée imaginaire », s'adresse à un public de spécialistes ayant un minimum de connaissances en histoire de l'art, de manière à élargir son propos à la psychologie scientifique. Mais plus loin, il montre que ce principe est aussi conduit par une volonté de transcrire dans le livre le déroulé de la conférence et l'intervention de l'image dans le discours oral :

*« En dépit de nombreux remaniements et remises en forme, j'ai donc décidé de ne pas abandonner les avantages de ce cadre de conférence, où l'on peut jouir du privilège de ne pas expliciter d'une façon exhaustive chaque point de son argumentation. Et, en faisant preuve d'optimisme, je pourrais croire ainsi que mes lecteurs, comme les auditeurs y furent contraints, sauront suivre dans leur fauteuil arguments et illustrations, selon l'ordre où ils leur sont présentés. Car j'aimerais que l'on saisisse bien qu'il ne s'agit pas là d'un ouvrage de présentation d'œuvres d'art avec le soutien de notes explicatives. Il s'agit d'un texte, destiné à la lecture, avec des illustrations pour en expliciter les termes. Les éditeurs ont fait de leur mieux pour que les illustrations se trouvent placées aussi près que possible des passages auxquels elles apportent le soutien de leur contenu visuel. Le groupement des notes à la fin de l'ouvrage répond à une préoccupation du même ordre. On ne coupe pas généralement le texte d'une conférence d'un bombardement de références bibliographiques. Ainsi ces références ne seront-elles pas placées directement sous les yeux du lecteur ; et toutes les notes ont été rassemblées à la fin de l'ouvrage, avec renvoi à la page concernée.<sup>713</sup> »*

Une telle utilisation de l'image se trouve dès la première page de sa démonstration par la présence d'une illustration sur la page à gauche de la première phrase du texte qui énonce :

---

<sup>712</sup> Ibid., *L'Art et l'illusion*, op. cit., p. 8.

<sup>713</sup> Ibid., p. 8-9.



« *L'illustration qui s'offre au regard du lecteur devrait indiquer, beaucoup plus promptement que toute explication verbale, quel peut être ici le sens de cette expression : "l'énigme du style".*<sup>714</sup> » S'il s'agit d'une phrase d'ouverture présentant le propos de l'ouvrage, c'est aussi une fonction de l'image et un discours sur l'image qui prend son sens dans ce qu'on a pu écrire sur l'exercice accompagnateur du langage ou sur l'utilisation de pronom démonstratif chez Bataille par exemple, qui marque l'ancrage du texte à partir de l'image en suivant le mode de d'intervention de l'image dans la conférence.

---

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 22.

## II. L'« abstraction » de l'œuvre d'art par la reproduction : Georges Duthuit et Hal Foster

Si les critiques de Gombrich partent de l'illustration de Malraux pour en arriver au propos même, la forme article de ces textes ne lui permet finalement pas de développer ces positions bien qu'elles aient le mérite d'être parfaitement claires. On a d'ailleurs pu percevoir que les raisons de ces critiques sur l'illustration tiennent aux différences de conceptions qui se manifestent dans la présentation des reproductions dans ses propres livres. Présentation qui marque une pratique et un point de vue sur l'œuvre de Malraux plus complexes que l'opposition frontale entre les deux auteurs qu'on veut parfois bien présenter.

Ce sont cependant les mêmes critiques des œuvres illustrées de Malraux par Gombrich qui seront ici retenues à travers leurs lectures par deux historiens de l'art et critiques. Mais il ne s'agira pas d'observer la réception de son œuvre dans un temps donné (à ceci près que la première correspond à la même période que celles de Gombrich), et ceci pour deux raisons. La première est que, dans un premier temps, la réception de ses écrits est sous-tendue par les cristallisations de l'opposition et de l'adhésion aux propos de Malraux qui tiennent à leur insertion dans un champ éditorial très discuté, mais aussi à la position littéraire de Malraux et à son implication politique après-guerre. Il est bien sûr nécessaire d'y revenir, tout en parvenant à s'en détacher. C'est la deuxième raison qui guide l'écart chronologique ici présenté. Celle-ci est soutenue par le fait qu'à un moment tombé en désuétude, un regain d'intérêt pour les écrits sur l'art de l'écrivain s'est récemment manifesté. Qu'il s'agisse de l'étude sur la mondialisation des arts ou de l'ensemble des études sur l'image, en histoire de l'art et dans la culture visuelle, *Le Musée imaginaire*, le concept sur lequel il s'appuie, autant que l'utilisation de la reproduction photographique par l'auteur, se retrouvent dans un grand nombre d'études récentes. Et, fait surprenant compte tenu de sa précédente occultation, Malraux est alors parfois placé aux côtés d'historiens de l'art et théoriciens éminents tels que Warburg et Wölfflin, Benjamin et Greenberg. Deux exemples représentatifs de ces deux « périodes » seront donc ici retenus. Le premier, mêlant virulence critique et raison scientifique, sera composé des trois tomes du *Musée inimaginable* que Georges Duthuit publie chez José Corti en 1956, soit cinq ans après la publication chez Gallimard des *Voix du silence*<sup>715</sup>. Le second sera la récente traduction de *Design & Crime* d'Hal Foster<sup>716</sup>. Nous serons alors en mesure d'observer qu'un glissement autour de la notion d'« abstraction », ou

---

<sup>715</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.

<sup>716</sup> Hal Foster, *Design & Crime*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

plus justement de dépassement de l'ancrage historique par la reproduction qui s'opère dans la critique et l'interprétation de l'œuvre de Malraux.

En 1956, en opposition aux *Voix du silence* et aux trois *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*<sup>717</sup>, Georges Duthuit publie donc trois volumes réunis sous le titre clairement opposé à l'œuvre de Malraux, le *Musée inimaginable*. Critique acerbe contre les ouvrages de Malraux, l'auteur, qui a aussi écrit sur l'art byzantin et sur Henri Matisse<sup>718</sup>, structure sa somme en deux longs essais auxquels il adjoint un « essai par l'image ».

Reprenant point par point les éléments sur lesquels porte son désaccord avec Malraux, le premier volume s'attache d'abord à démonter le concept de « musée imaginaire » à travers la discussion de notions récurrentes du livre comme celle du dépassement du musée par la reproduction photographique d'œuvres et du style conçu par Malraux de manière trans-historique et trans-géographique. Plus favorable à une lecture plurielle et historique de ces notions, Duthuit en critique la généralisation et donc les problèmes de définition et les approximations qui en ressortent. Il s'appuie alors plus précisément et presque essentiellement sur le traitement de l'Orient et de la Grèce par Malraux. Le second volume quant à lui est divisé en deux parties : « Le Sac de Byzance ou les terreurs de la bipartition » qui revient sur les dialectiques, selon lui, trop appuyées et erronées entre Byzance, Rome et le Moyen Âge, et un chapitre intitulé « L'annexion par la ruine », une des images constantes utilisées par Malraux pour définir les mouvements historiques de l'art et ce qu'il nomme la « conquête des formes ».

Dès la lecture des titres de sous-parties, on perçoit avec quel ton et quelle humeur va être traité le texte de Malraux. Quelques exemples seulement : « Petit intermède récréatif », « Le coup de Gandhara » ou « A nous la liberté ! »<sup>719</sup> pour le premier volume, et « Un délire nommé régression » ou « Le grand Noël occidental »<sup>720</sup> pour le second volume.

La critique de l'ouvrage de Malraux est méthodique en même temps que véhémence. Reprenant de larges passages des ouvrages de Malraux, l'auteur s'attache à en démontrer les incohérences, les erreurs et les mystifications. Si organisée et pertinente soit-elle, cette charge se trouve quelque peu parasitée par l'ensemble des épithètes que Duthuit applique à l'œuvre et à l'auteur. Chaque chapitre en comprend diverses variations, à quoi s'ajoutent

---

<sup>717</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, T. 1, Paris, La Galerie de la Pléiade, 1952 ; *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, T. 2, *Des Bas-reliefs aux grottes sacrées*, Paris, La Galerie de la Pléiade, 1954 ; *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, T. 3, *Le Monde chrétien*, Paris, La Galerie de la Pléiade, 1954.

<sup>718</sup> Voir par exemple : Georges Duthuit, *Byzance et l'Art du XIIe siècle*, Paris, Stock, 1926 ; *Ibid.*, *Matisse, période fauve*, Paris, Hazan, 1956.

<sup>719</sup> *Ibid.*, *Le Musée inimaginable*, T. 1, Paris, Corti, 1956, p. 40-46, p. 83-113 et p. 143-188.

<sup>720</sup> *Ibid.*, *Le Musée inimaginable*, T. 2, Paris, Corti, 1956, p. 80-11 et p. 187-226.

de larges passages ironiques sur le discours esthétique de Malraux, toujours emprunts de figures métaphoriques afin, sans doute, d'en plagier le style.

Cependant, outre cette question du style littéraire de la critique de Duthuit, les trois volumes s'occupent principalement de recadrages historiques, esthétiques et méthodologiques. Et, le reproche constant qui lui est fait, raison ou effet du manque de précision historique, est la manière dont Malraux traite les œuvres par la reproduction photographique. Deux passages des ouvrages de Duthuit seront ici retenus. Il s'agit de questions de méthodologie que l'on trouve dans ce que Duthuit titre « Petit intermède récréatif » et « Petit intermède méthodologique ». Respectivement insérés dans le premier et le second tomes, et bien que critiques, ils mettent tous deux en valeur des aspects cruciaux de l'œuvre de Malraux.

Dans le premier, s'appuyant sur un grand nombre de livres de Malraux, romans compris, et intervenant après sa critique du « musée imaginaire », Duthuit reprend certains thèmes « obsessionnels » de l'auteur. Dans un rapprochement surprenant à première vue, il y compare la question du meurtre et de la sexualité dans *La Condition humaine* (d'où le titre « récréatif » employé par Duthuit) et celle du rapport de Malraux à l'œuvre d'art. Il écrit :

*« Devant l'œuvre d'art comme devant la maîtresse, il faut donc serrer les dents, fermer les yeux et surmonter aussi vite que possible cet instant de désarroi dont l'affection pourrait profiter pour s'insinuer en nous et nous réduire à la condition de Samson scalpé par Dalila. Tuons, tuons sans réfléchir notre ennemi personnel, autrement dit, abaissons-le à l'état d'abstraction anonyme. [...] Cette dépersonnalisation est accomplie, en art, on l'a vu, par la reproduction. [...] Pour posséder complètement une chose, il faut transformer sa présence en absence. [...] Les abstractions, ne nous opposant aucune résistance, ne sauraient nous arrêter, nous obliger au repos.<sup>721</sup> »*

Donc ici, la reproduction photographique d'œuvres d'art et le discours de l'auteur rend « abstraites » les œuvres et permet à Malraux, d'abord, de les annexer à son discours, puis à la question du style trans-historique et trans-géographique des œuvres. Et Duthuit de conclure, annulant toute possibilité d'une compréhension de l'œuvre de Malraux comme scientifique ou historique :

*« Hommes et œuvres ont été, les uns comme les autres réduits au préalable à d'inconsistantes fictions. Après le roman de la vie, celui de l'art.<sup>722</sup> »*

Si, selon Duthuit, Malraux réalise donc un travail de romancier en utilisant les œuvres comme des personnages de fiction, comme il a pu le faire avec les événements historiques

---

<sup>721</sup> *Ibid.*, *Le Musée inimaginable*, T. 1, op. cit., p. 43-45.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 46.

de la révolte chinoise dans *La Condition humaine* et de l'insurrection républicaine espagnole dans *L'Espoir* ou, plus tard, de sa propre vie dans *Les Antimémoires*<sup>723</sup>, cette annexion/abstraction se manifeste dans le style même de l'écriture de Malraux.

C'est le sujet du « Petit intermède méthodologique » à la fin du deuxième volume du *Musée inimaginable*<sup>724</sup>. A la lecture du titre, le lecteur est en droit d'attendre un développement sur la méthodologie historique de Malraux, ou sur celle qui sous-tend l'annexion des œuvres par la reproduction photographique pour créer le « musée imaginaire ». Mais Duthuit s'intéresse à la forme même de l'écrit qui est, selon lui, une des raisons trompeuses du succès et des hagiographies qui ont pu être faites de son œuvre :

« [...] Malraux se fonde sur une expérience qui manque à ses auditrices et auditeurs amis : celle de la tribune publique, si riche d'enseignements pour lui. Ils ne la connaissent qu'en contrebas, eux, pour applaudir. La forme est indispensable, cela, Malraux l'a senti ; le fond non. A l'écoute de l'orateur, s'emballe qui ne comprend plus. Tout point de repère disparu, on s'abandonne corps et âme au courant, au débit verbal.<sup>725</sup> »

Rejoignant Gombrich, Duthuit relève donc dans ce chapitre l'ensemble des éléments de rhétorique verbale dans le texte de Malraux : les « peut-être » qui font vérité, l'affirmation péremptoire, la négation assertive, « l'attestation sur l'honneur de ce que personne n'aurait le moindrement désavoué »<sup>726</sup>, l'usage constant de questions qui permet de mener l'auditoire par « le bout du nez »<sup>727</sup>, ou encore l'utilisation de la première personne du pluriel qui englobe et l'orateur et le public, etc.

Mais Duthuit s'intéresse plus particulièrement à deux autres éléments rhétoriques et lyriques. Et les deux exemples stylistiques qu'il développe sont effectivement des points centraux du discours de Malraux, « des troupes et un rythme infernal »<sup>728</sup> écrit-il :

« Les troupes du discours de Malraux, ce sont les noms propres qu'il entasse par le procédé de l'Accumulation. Il excelle en toute espèce d'inventaire [...], en listes ahurissantes dont l'arbitraire est noyé dans l'abondance. Mais l'énumération n'est que la forme la plus primaire de l'accumulation. Bientôt ces cascades de noms s'ordonnent, se composent en d'immenses tableaux géographico-historiques.<sup>729</sup> »

---

<sup>723</sup> André Malraux, *Les Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>724</sup> Georges Duthuit, *Le Musée inimaginable*, T. 2, op. cit., p. 269-289.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 270-271.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>729</sup> *Ibid.*

Duthuit cite alors un passage dans lequel Malraux met bout à bout dans la même phrase des Bouddhas gandhariens, des œuvres grecques et de Java, la forêt indonésienne et la vallée de Kaboul, pour finir sur la « ligne hellénique » italianisante de Raphaël. Il précise plus loin ce qu'il nomme des « coulées » :

« Si l'accumulation nous fournissait la matière de cette parade endiablée que nous propose Malraux, avec la comparaison [l'utilisation du comme] nous avons déjà passé au rythme qu'il lui imprime. Le grand secret de ce style se découvre peut-être en ce qu'il remplace des choses par une vitesse qui les abstrait, même et surtout lorsqu'elle les multiplie.<sup>730</sup> »

Si l'on s'est ici attardé sur cette critique des textes de Malraux, c'est qu'il s'agit de l'un des premiers textes qui regarde méthodiquement le statut et la forme de l'écriture sur l'art de Malraux. De plus, il résonne particulièrement avec un des axes qui fonde actuellement la recherche sur les écrits sur de l'art de Malraux.

En effet, cette question du style littéraire, de la rhétorique verbale de l'auteur, est aujourd'hui peu traitée au profit de la rhétorique illustrative<sup>731</sup> ou de la comparaison des thèses de Walter Benjamin avec celle du « musée imaginaire », etc. Pourtant, le texte et l'illustration, la rhétorique textuelle et la rhétorique illustrative doivent être compris dans une communauté d'interrogation. L'ensemble des études sur les illustrations des ouvrages de Malraux montre quel travail d'appropriation des œuvres est en jeu, il est d'ailleurs possible de parler, pour reprendre Duthuit, d'un travail d'« abstraction » dans le sens où Malraux esthétise et décontextualise les œuvres par la reproduction. Par le cadrage, la juxtaposition, l'utilisation du détail, la retouche des noirs, Malraux met en place une rhétorique illustrative agissante<sup>732</sup>. De la même manière, l'accumulation textuelle d'exemples est à mettre en parallèle avec les longues suites de reproductions isolées ou séquencées dans *Les Voix du silence* ou autonomes dans les *Musées imaginaires de la sculpture mondiale*.

Conscient de cette question, Duthuit livre d'ailleurs lui-même une « bataille d'images » avec Malraux dans le troisième tome du *Musée inimaginable*. Dans le volume titré « Essai par l'image » et conçu de la même manière que les trois *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (une introduction textuelle accompagnée de renvois aux planches qui composent la majorité du volume), Duthuit reprend point par point les axes développés dans les deux premiers tomes en démontrant visuellement les contradictions et les erreurs de Malraux.

---

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>731</sup> Christiane Moatti, « Une rhétorique de l'image », in André Malraux, *Ecrits sur l'art*, T. 1, Paris, Gallimard, 2004, p. 1340-1343.

<sup>732</sup> Christophe Berthoud, Mouna Mekouar, Olivier Todd, Roger Parry. *Photographies, dessins, mises en pages*, Paris, Gallimard ; Le Jeu de Paume, 2007.

Dans la deuxième section de ce volume, Duthuit met en réseau certaines des œuvres utilisées par Malraux tout en en ajoutant d'autres, appuyant ainsi son discours et contrant celui de Malraux.

De ce point de vue, et repartant de Gombrich, il faut relever que la réception négative de la part des historiens de l'art est plus due au fait des liens qui unissent théorie et image dans la démonstration, que celle positive dont on a vu un exemple avec la revue *Liberté de l'esprit*. Dans cette dernière, l'image était comprise comme ornement en se réfugiant derrière le statut d'« œuvre d'art » de l'ouvrage, alors même qu'une des caractéristiques de l'image est de dépasser ce statut de l'illustration. Et c'est justement ce qui lui sera reproché par Gombrich et Duthuit.

Il apparaît assez clairement que Duthuit compare en un sens sa propre approche de l'art, celle liée à une histoire de l'art « scientifique et historique », avec celle de Malraux, écrivain essayiste. Il est cependant à noter que la raison scientifique de Duthuit est toute relative puisque, par exemple, Denis Hollier en fait le portrait suivant dans la présentation de la conférence que l'auteur a donné dans le cadre du Collège de sociologie : « *Georges Duthuit (1891-1973) incarne une variété rare du dandy moderne, un des Esseintes d'extrême gauche ou presque. Byzantin subversif, esthète anti-culturel, c'est le type même de l'amateur extrémiste.*<sup>733</sup> » Toutefois si l'on cherche à donner une origine à la critique de Duthuit, il semble que l'on puisse dire que le point de discordance vient en partie du statut que Malraux accorde à ses volumes. Si, dans le texte et dans la forme des volumes, *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence* sont assez clairement des essais sur l'art, les trois tomes du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* sont plus problématiques. Malraux adjoint en effet au texte illustré et aux longues séquences de planches, des notices historiques « selon les normes des archéologues et des historiens »<sup>734</sup>. *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence* ne comportaient pas cette dimension historique.

La question de la méthodologie illustrative traitée par Duthuit est bien sûr centrale dans l'œuvre de Malraux. Un extrait célèbre du *Bruit de nos pas* de Clara Malraux, première femme de l'auteur, rapporte ce qui est devenu comme le moment mythique d'une prise de conscience par le jeune Malraux. Elle relate qu'en 1923 (Malraux a alors 22 ans), le couple reçoit la visite d'Alfred Salmony :

« [...] attaché au musée de Cologne, peut-être même directeur, formé par l'archéologie et l'expressionnisme [...] d'une serviette posée contre son fauteuil il sortit, puis mania avec une adresse de caissier une liasse de photographies,

---

<sup>733</sup> Denis Hollier, *Le Collège de sociologie. 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995, p. 746.

<sup>734</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, T. 2., *op. cit.*, p. 68.

*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 thaï. Puis ce fut le mariage d'une tête Han et d'une tête romane.<sup>735</sup> »*

De la même construction participent les photographies mises en scène où l'on voit Malraux, dans son salon, couché devant un ensemble de reproductions photographiques étalées sur le sol. Si à travers ces exemples, se développent les thèmes de la « magie » du sens créée à la vue d'images hétérogènes et de l'auteur démiurge contemplant les reproductions qu'il choisira pour illustrer lui-même ses ouvrages, les « rapprochements » dont parle Clara Malraux, les « comparaisons » mises en avant par Duthuit ou les « juxtapositions » illustratives qu'analyse Christiane Moatti dans les notices des *Ecrits sur l'art*<sup>736</sup> fondent bien la méthode et le discours du « musée imaginaire ».

Duthuit ne semble pas l'accepter au nom d'une raison historique, mais récemment cette méthodologie a pris du sens et, parallèlement, les approximations historiques de Malraux ont été mises de côté au profit de ce que la base même de cette « méthodologie » induit comme lecture de l'histoire de l'art. C'est en ce sens qu'elle trouve une place dans *Design & Crime* de Hal Foster<sup>737</sup>, dans le cadre d'une histoire de l'histoire de l'art autour de la notion de « structure mémorielle ».

Ainsi, dans le chapitre « Archive moderne » de ce livre, la première référence à Malraux concerne ce que Foster nomme la « préhistoire » du « musée imaginaire », qu'on peut retrouver selon lui dans ce que Baudelaire écrit sur Manet :

*« Baudelaire et Manet conçoivent déjà l'art moderne en des termes relevant implicitement de l'histoire de l'art, et cette conception dépend de son cadre muséal. Là encore, ce musée est surtout imaginaire, une sorte de Louvre agrandi basé sur des traces mnémoniques, des imitations d'ateliers, de reproductions graphiques, et ainsi de suite – un musée imaginaire avant Malraux, ou, mieux, un musée cerné de multiples murs, à la fois réels et fictifs.<sup>738</sup> »*

Et plus loin :

*« Ce qui est sous-entendu [chez Baudelaire], c'est qu'une œuvre majeure s'inscrivant dans une tradition artistique doit évoquer le souvenir de modèles chers à cette même tradition et s'appuyer sur ceux-ci ou s'en inspirer [...].*

---

<sup>735</sup> Clara Malraux, *Le Bruit de nos pas*, Paris, Grasset ; Fasquelle, 1992. Cité par Moncef Khémiri, « La reproduction de l'œuvre d'art dans la conception esthétique de Malraux », *La Revue des Lettres Modernes*, série Malraux, n° 10, *Réflexions sur les arts plastiques*, 1999, p. 33-34.

<sup>736</sup> Christiane Moatti, *art. cit.*, p. 1340.

<sup>737</sup> Hal Foster, *op. cit.*, 2008.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 87.



*Ensuite, le modèle de pratique artistique proposé par Baudelaire est, pour ainsi dire, déjà informé par l'histoire de l'art – pour ainsi dire, car il suppose déjà l'espace du musée comme structure de ses effets mnémotechniques, comme lieu plus imaginaire que réel où prend forme une tradition artistique. [...] Pour résumer, dans le schéma Baudelairien, la peinture est un art de la mémoire, et le musée son architecture.<sup>739</sup> »*

C'est précisément ce que nous avons identifié chez Malraux, à la fois lorsque la reproduction permet l'ouverture « à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées<sup>740</sup> » et lorsqu'il présente des espaces d'exposition en ouverture des trois éditions du *Musée imaginaire* de 1947, 1951 et de 1961. Si le musée est alors bien objet de métamorphose de l'œuvre, c'est aussi en suivant Gombrich, un espace de structuration mnémotechnique, de construction d'une tradition, de commentaires, de confrontations. Cependant, il est incomplet, discontinu et épars. C'est la reproduction et l'édition d'art qui le complètent, le rendent « continu » et, d'une certaine manière, uni.

En poursuivant par une étude d'un texte d'Adorno, « Valéry Proust Musée » de 1953, dans lequel l'auteur traite des problèmes de réification, de réactualisation et de fétichisme, Foster en vient à considérer la question de la compétition des œuvres dans le musée. Il est alors possible de trouver une définition plus précise de la part de Foster du sens de la méthodologie de Malraux. Pour ce faire, il resitue la question de compétition des œuvres au sein des réalisations de Heinrich Wölfflin et d'Aby Warburg :

*« [...] Wölfflin et Warburg ont hérité de la relation archivistique que nous avons associée à Baudelaire et Manet et qui faisait entrevoir pour la première fois une totalité de l'art européen et un chaos des fragments muséaux. Vu sous cet angle, ce premier moment archivistique exigeait presque l'apparition des termes synthétiques que proposent ces historiens de l'art fondateurs [...] : je veux parler du style diacritique de Wölfflin [...] et des "formules pathétiques" de Warburg [...]. De manière plus précise, ces termes synthétiques [...] constituent une réaction au musée en tant que chaos de fragments, et la défense d'une unité formelle et d'une continuité historique qui sont présentées comme perpétuellement menacées mais jamais tout à fait perdues.<sup>741</sup> »*

Mais plus précisément pour ce qui nous concerne, il est intéressant de voir comment intervient Malraux au sein de ce questionnement, même si l'on en perçoit déjà le sens car si, dans *Les Voix du silence*, l'auteur considère bien le « musée imaginaire » comme suppléant du musée réel, il permet aussi par la photographie, non seulement une vision mondiale de

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>740</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, op. cit., p. 14.

<sup>741</sup> Hal Foster, op. cit., p. 90-91.

l'art, mais aussi une nouvelle analyse des œuvres à travers le « terme synthétique » de Style. Foster le montre d'ailleurs très bien dans un long passage lors duquel il revient sur les thèses de Benjamin développées dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »<sup>742</sup> et présente ce que ces idées, reprises par Malraux, induisent pour une lecture photographique de l'histoire de l'art.

*« Malraux entrevoyait la même transformation archivistique que Benjamin, mais il en tirait des conclusions différentes. Pour Malraux, la reproductibilité technique ne fait pas que gâter l'originalité, elle permet aussi de la localiser, et même de la construire. Et bien que l'œuvre d'art perde certaines de ses propriétés en tant qu'objet, elle en acquiert d'autres par la même occasion, telle que "la plus grande signification des styles". En bref, là où Benjamin voyait la fin du musée induite, Malraux voyait une expansion infinie. Là où pour Benjamin la reproductibilité technique désintègre la tradition et liquide l'aura, elle fournit pour Malraux les moyens de rassembler les éclats de la tradition pour former une méta-tradition de tous les styles - un nouveau musée imaginaire dont le sujet est la famille de l'Homme. En effet, pour Malraux, c'est le flux même de cette aura liquidée qui permet à tous les fragments de se rejoindre dans le Fleuve de l'Histoire, ou ce qu'il appelle "la vie persistante de certaines formes, émergeant de temps à autre tels des spectres du passé". [...] L'ange de l'histoire catastrophe imaginée par Benjamin devient chez Malraux l'humaniste technocratique qui cherche à compenser les crises locales par une continuité globale, à transformer le chaos des images en ordre muséologique.<sup>743</sup> »*

Foster énonce une lecture des rapports entre Malraux et Benjamin très proche de ce que nous avons repéré précédemment et, c'est en suivant ce même cheminement que Foster, dans « Antinomies en histoire de l'art », en vient à considérer les conséquences de telles acceptations des œuvres, du musée et de l'histoire de l'art « reproduite » photographiquement. Dans ce chapitre, l'œuvre d'art y est alors comprise dans un sens presque purement formaliste au sein duquel « le principe d'autonomie esthétique s'était déjà réduit au protocole de la spécificité du médium (c'est-à-dire que la peinture est de la peinture, et rien d'autre).<sup>744</sup> » Nous sommes là un peu loin du vocabulaire de Malraux, puisque celui-là s'applique à une critique de Greenberg, mais on se souviendra que l'étude formelle est précisément celle induite par la comparaison binaire de Warburg ou encore par les confrontations métamorphosées par l'espace du musée chez Malraux :

---

<sup>742</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), in *Ecrits français* Paris, Gallimard, 1991, p. 177-220.

<sup>743</sup> Hal Foster, *op. cit.*, p. 95-96.

<sup>744</sup> *Ibid.* p. 107.

« [...] en partageant ce protocole, la pratique artistique, le musée d'art, ainsi que l'histoire de l'art pouvaient s'accorder sur les paramètres permettant de bien faire, de bien exposer et de bien raconter l'art moderne. Sans doute le musée fut-il ici le premier à appliquer ce principe, car il offrait l'illusion d'autonomie que demandaient les deux autres parties. Dans *Les Voix du silence* (1951), Malraux ouvre sa discussion du "Musée imaginaire" en célébrant la transformation muséale de diverses choses en leur médiums formels [...]. Seul le musée pouvait élever ces différents objets au statut artistique de pure peinture et sculpture – élévation qui seyait parfaitement à l'abstraction moderne.<sup>745</sup> »

De là peut naître selon lui une comparaison formelle, abstraite, trans-historique et trans-géographique. Et Foster de conclure, après un détour par les réseaux de significations et les oppositions visuelles de Wölfflin et de Warburg, ainsi que par les questions posées par les *Visual Studies* :

« [...] l'histoire de l'art s'appuyait [dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle] sur des techniques de reproduction photographique, afin d'abstraire une vaste gamme d'objets en divers systèmes de styles – définis en termes diacritiques chez Wölfflin dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, ou d'affinités transculturelles chez Malraux dans *Les Voix du silence*.<sup>746</sup> »

On retiendra de cette dernière citation que Foster finit par rejoindre Duthuit, du moins dans le vocabulaire. Tous deux utilisent l'« abstraction » comme qualificatif au traitement opéré par Malraux aux œuvres d'art. C'est au sein de ce terme que s'opère une partie du glissement évoqué en introduction. Si par « abstraction », Duthuit reproche l'annexion au discours rhétorique, et ce de la position de l'historien telle que la conçoit aussi d'une certaine manière Gombrich, Foster en marque le sens dans l'histoire de l'histoire de l'art et son rapport avec les structures muséales et la légitimation de l'art moderne d'après-guerre.

Plus précisément, ce que saisissait Duthuit en concluant par un « essai par l'image », Foster le met plus clairement en avant, bien que l'« annexant » à ses propres oppositions au formalisme greenbergien. Il s'agit de la question de l'impact grandissant du visuel dans la théorie de l'art. Si effectivement Malraux a une lecture « floue » de l'histoire de l'art, à lire les historiens de l'art cités par Foster, la question de la monstration des œuvres par la reproduction photographique semble permettre avant tout de définir les caractéristiques formelles des œuvres d'art.

---

<sup>745</sup> Ibid., p. 108.

<sup>746</sup> Ibid., p. 120. (nous soulignons)

De plus, ainsi associé à ses « pairs », les « abstractions » historiques (périodes chronologiques éclatées et parfois approximatives), formelles (par la reproduction) et théoriques (par le musée imaginaire) de Malraux amènent Foster à réinscrire sa pensée dans les rapports musée / œuvre / reproduction ou vision / mémoire / histoire, etc., questions centrales pour l'auteur.

Toutefois, lorsque Foster parle de transformation du « chaos des images en ordre muséologique » et du travail de l'historien comme mise en ordre de l'archive, il met de côté la part du travail anachronique assumé propre à l'auteur. Pratique identifiable à un montage de périodes et de pratiques hétérogènes, c'est elle qui permet à Malraux une lecture personnelle de l'histoire de l'art et des œuvres. Si ce montage, et la lecture de l'histoire de l'art qu'il induit peuvent être critiqués il faut ici rappeler que la « mise en ordre » opérée par Malraux ne se situe pas dans une chronologie positive, mais lors d'une reconstruction de l'histoire de l'art après destruction du *continuum* historique. C'est aussi en ce sens que l'œuvre de Malraux peut s'inscrire dans une « généalogie » d'historiens de l'art.

Il semble que ce soit à partir de tels questionnements que la lecture de l'histoire de l'art de Malraux puisse prendre un sens, non pas de réhabilitation, mais d'intégration à une forme d'histoire des marges de l'histoire de l'art.

Cependant, c'est aussi une autre notion qui est à relever dans le discours de Foster, notion à identifier dans un mouvement d'« annexion » de l'œuvre de Malraux à un discours critique qu'il mène conjointement avec Douglas Crimp : l'actualisation de l'histoire de l'art par la photographie et la nécessaire reconfiguration de celle-ci à partir de l'époque de la reproduction mécanisée. Pour soutenir ces idées, les deux auteurs font appel aux thèses de Benjamin, centre névralgique de nombre de leurs textes, mais aussi de manière plus épisodique à Malraux. Et ceci dans un rapprochement des deux auteurs qui tend à considérer que c'est la jonction d'un questionnement sur la technique et de son rapport à l'histoire de l'art qui permet de travailler le concept même d'histoire. Selon Crimp, dans « On The Museum's Ruins », lors d'une reprise des thèses de Foucault, celui-ci se comprendrait en terme de discontinuité, de rupture, de seuil, de limite et de transformation<sup>747</sup>. Dans son texte « L'activité photographique du post-modernisme », Crimp, considèrera d'ailleurs la photographie et son acceptation par Benjamin comme le principe même d'une possible critique historique à laquelle il joint celle du musée :

*« Que la photographie ait renversé les critères de l'art est un fait que le discours du modernisme a trouvé utile de réprimer, et il semble que nous puissions dire avec justesse du post-modernisme qu'il constitue précisément le retour de ce qui était*

---

<sup>747</sup> Douglas Crimp, « On The Museums Ruins », *October*, n° 13, été 1980, p. 45.

*réprimé. Le post-modernisme ne peut être compris que comme une rupture avec le modernisme, avec ces institutions qui en sont les premières conditions et qui façonnent le discours du modernisme. Ces institutions peuvent être nommées dès le début : d'abord, les musées ; puis l'Histoire de l'art ; finalement, dans un sens plus complexe, car le modernisme dépend à la fois de sa présence et de son absence, la photographie.<sup>748</sup> »*

De manière à préciser son propos et relier sa lecture de la photographie à celle de l'histoire, il écrit plus loin :

*« Mais, bien sûr, l'aura n'est pas un concept mécanique ainsi que l'utilise Benjamin, mais plutôt historique. Ce n'est pas quelque chose qu'a une œuvre artisanale, et que n'a pas une œuvre mécanique.<sup>749</sup> »*

On perçoit bien ici que dans cette acceptation, les enjeux de Crimp et de Foster sont de proposer une redéfinition du musée et de l'histoire de l'art face au modernisme greenbergien et friedien et que, du même coup, c'est plus le positionnement critique de Benjamin sur la reproduction d'œuvre qui compte que celle de Malraux. Pourtant, dans « On The Museums' ruins », Crimp précise le passage qui s'opère selon lui de Benjamin à Malraux et leur rôle dans cette redéfinition. Mais surtout, il montre que la position de Malraux n'est acceptable dans son discours que si cette lecture prend en compte le fait qu'il oublie un aspect essentiel de la photographie :

*« Toutes œuvres que nous nommons art, ou au moins toutes celles qui peuvent être soumises au processus de la reproduction photographique, peuvent prendre position dans la grande super-œuvre, l'art comme essence ontologique, non pas été créé par l'homme dans leur contingence historique, mais par l'Homme dans son être même. C'est le réconfortant "savoir" auquel le Musée imaginaire rend hommage. Et, de manière concomitante, c'est l'illusion dans laquelle l'histoire de l'art, une discipline aujourd'hui largement professionnalisée, est la plus profondément engagée, même si parfois inconsciemment.*

*Mais Malraux fait une erreur fatale à la fin de son Musée imaginaire : il admet au sein de ces pages la chose même qui constitue son homogénéité ; cette chose est bien sûr la photographie. Aussi longtemps que la photographie était un véhicule par lequel les objets entraient dans le musée imaginaire, une certaine cohérence était obtenue. Mais, une fois que la photographie elle-même y entre, un objet parmi d'autres,*

---

<sup>748</sup> *Ibid.*, « L'activité photographique du postmodernisme » (1980), in Bernard Blistène, Catherine David, Alfred Pacquement, *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne, 1987, p. 601.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 603.

*l'hétérogénéité est rétablie au cœur du musée ; ses prétentions de savoir sont condamnées. Même la photographie ne peut hypostasier le style d'une photographie.<sup>750</sup> »*

On entre là dans une contradiction importante du discours de Malraux sur la reproduction qui, selon nous, est aussi présente dès le début du *Musée imaginaire*, dans le sens où lorsqu'il parle de photographie, Malraux ne parle effectivement pas de la possible entrée de celle-ci dans le musée. Cependant, si Malraux la considère sur le même plan que la peinture, c'est-à-dire que, lors de son évolution artistique, elle ne ferait que répéter le mouvement historique de la peinture pour aboutir à un enlèvement dans le baroque. La photographie ne trouve selon lui sa vraie nature que dans la mesure où elle devient l'outil de médiation de l'art pour son entrée dans le musée imaginaire, ou lorsqu'elle « devient » cinéma. Autrement dit, la photographie n'est pas comprise en tant qu'art, mais en tant que technique de reproduction du réel qui ne prend sa signification artistique que dans sa mise en mouvement par juxtaposition temporelle et construction « narrative ».

C'est ce qu'il écrit, un peu plus loin, lorsqu'il précise :

*« Malraux était fasciné par les possibilités sans fin de son musée, par la prolifération de discours qu'il met en mouvement, en établissant toujours de nouvelles séries iconographiques et stylistiques simplement en redistribuant les photographies.<sup>751</sup> »*

Toutefois, le critique réinscrit ici Malraux là où Foster l'avait laissé, en d'autres mots, il en fait une figure à partir de laquelle peut se penser le post-modernisme. Si Malraux annexe bien les œuvres à son discours, on remarquera que la force de Foster et de Crimp est de réussir à annexer Malraux à leur définition du post-modernisme. Si cette annexion peut paraître cavalière, on retiendra pourtant qu'effectivement certaines des caractéristiques de l'œuvre de Malraux (théoriquement et dans la forme même de ses écrits, en cela proche de Benjamin on l'a vu) s'y insèrent. On peut en effet se demander si rétroactivement le « musée imaginaire » ne parviendrait pas, et ce malgré la critique de Crimp marquant la lacune de Malraux, à trouver sa place dans trois des axes énoncés par Foster dans « Re : post », c'est-à-dire : 1) dans la définition d'un post-modernisme qui se fonderait sur la réannexion des significations (l'éclatement des rapports entre signifiant et signifié), 2) dans un anti-historicisme qui se comprendrait comme un discours dialectisant la continuité et la discontinuité, et, 3) dans la reprise de la textualité de Barthes considérant qu'« *un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient*

---

<sup>750</sup> Douglas Crimp, « On The Museums Ruins », *art. cit.*, p. 51. Trad. de l'auteur.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 53. Trad. de l'auteur.

*et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle.*<sup>752</sup> »

Pour notre part nous opposerons que cette « appropriation » des thèses de Malraux par Foster et Crimp ne peut finalement pleinement convenir. Car, si la réannexion des œuvres dans le discours de l'auteur par la photographie est bien effective, tout autant que la dialectisation du continu et du discontinu sous les termes de « métamorphoses » et de dépassement des catégories du musée, ou encore, que la « dimension multiple » de son texte peut se manifester dans les liens entre textes et images, la « mort de l'auteur » qui sous-tend cette dernière définition de Barthes, n'est pas présente. Au contraire, et en cela Malraux reste « moderniste », la question de l'auteur est primordiale, car dans la grande synthèse des Styles, c'est aussi la psychologie créatrice des artistes en tant qu'individu qui est révélée à travers la « conquête des formes » (Giotto, le Greco et bien d'autres). De la même manière, la forme de son usage de l'illustration et de la reconfiguration de l'histoire de l'art tient précisément à son annexion individualisée, c'est-à-dire à son annexion au discours de l'auteur par le « style » littéraire et le traitement iconographique. C'est celle-ci que nous devons maintenant observer précisément. Mais avant cela, un nouveau détour par l'œuvre de Bataille sera nécessaire de manière à ensuite montrer une communauté d'approche jointe à un écart profond de leurs pratiques illustratives.

---

<sup>752</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 67. Repris par Hal Foster dans « Re : Post (Riposte) » (1980), in Bernard Blistène, Catherine David, Alfred Pacquement, *L'Epoque, la mode, la morale, la passion*, op. cit., p. 464.

### III. Georges Bataille, images, « annexion » et perturbation du discours

Si l'annexion des œuvres d'art au discours de Malraux par la reproduction paraît être le fondement de son usage de la reproduction d'œuvres d'art, le principe même d'annexion semble tenir au genre même de ses ouvrages. L'œuvre de Malraux portant sur l'art s'inscrit de ce fait plus largement dans une interrogation sur l'histoire de l'art et non dans une historicisation nécessaire à la discipline. Malraux a précisé à plusieurs reprises que ses livres n'étaient pas des histoires de l'art, et, en cela, ils appartiennent plus au genre de l'écrit sur l'art produit par des écrivains qu'à celui de l'histoire de l'art.

Si nous postulons d'emblée ici l'idée d'un genre, c'est que plusieurs auteurs suivent le même mouvement que Malraux. Parmi eux, se trouve Georges Bataille qui dans *Les Larmes d'Eros*<sup>753</sup> entreprend de repenser l'histoire de l'art en fonction de la représentation de l'érotisme au cours de l'histoire. En revenant sur ce livre illustré, on observera que son iconographie ne se réalise pas en fonction d'un travail documentaire, mais qu'elle acquiert une fonction spécifique à l'auteur, et rejoint ce même genre spécifique. De manière à en élargir stylistiquement et historiquement l'espace, on précisera que peuvent aussi s'y insérer *l'Histoire de l'art* et *l'Esprit des formes* d'Elie Faure, puisque c'est la teneur littéraire même de ces ouvrages et, de fait, le genre hybride difficilement classable qui en découle, qui mènera par exemple Jean-Jacques Pauvert à éditer en 1964 les *Œuvres Complètes* de l'auteur, lui qui publiait aussi Bataille et Breton et qui s'était spécialisé dans les « œuvres limites ».

Afin de spécifier ce genre, il est possible de reprendre plusieurs citations qui montrent le passage de Faure à Malraux. Michel Melot écrit par exemple :

*« Le texte lyrique d'Elie Faure inaugure pour les histoires de l'art une ère nouvelle dans laquelle la subjectivité de l'auteur est assumée et va à l'encontre d'une croyance en la permanence des valeurs, en l'objectivité et l'invariance de ce que Gombrich appelle les "véritables œuvres d'art". Elie Faure ne se cache pas que "l'histoire est finalement soumise à l'interprétation de l'historien". Le parti pris contre une illusoire objectivité de l'histoire est présent dans la préface de l'édition de 1921 : "On m'a reproché de ne pas avoir écrit une Histoire de l'art mais plutôt une sorte de poème à propos de l'histoire de l'art. Ce reproche me laisse rêveur. Je me suis demandé ce que pourrait être, en dehors d'une chronologie pure et simple le récit d'événement*

---

<sup>753</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1961.



intérieurs dont l'expression matérielle est constituée tout entière par des éléments affectifs... L'historien qui se dit savant profère une simple sottise".<sup>754</sup> »

Dom Angelico Surchamp, comparant la méthode de Faure à celle de Malraux, a quant à lui pu écrire dire que :

« *Pour Elie Faure, l'écrit reste premier : l'illustration n'en est que la référence, le point d'appui nécessaire. Chez Malraux, on peut dire qu'à l'inverse, l'illustration constitue le point de départ de la réflexion et que celle-ci entend seulement expliciter des rapprochements que la présentation et la juxtaposition des photos devraient entraîner d'elle-même.*<sup>755</sup> »

Cependant, c'est dans un écart par rapport à cette définition que nous traiterons ici de ce problème. En effet, si la littérature est bien présente au plus haut point dans chacun des textes de Georges Bataille, elle ne l'est pas dans le sens exprimé ci-dessus. La question que nous souhaitons traiter dépasse en effet la question de littérisation du discours sur l'art, de sa poétisation pourrait-on dire, de manière à montrer que lorsque certains écrivains se saisissent des enjeux de l'histoire de l'art et de la reproduction d'œuvre d'art, c'est d'abord dans l'écart par rapport à la discipline, théoriquement et matériellement, que cela se manifeste. Ceci d'autant plus s'il l'on considère que pour Bataille son discours et sa pratique illustrative se développent comme pour Malraux dans les années 1930 et se confond avec les pratiques artistiques qui ont alors lieu. On ne reviendra pas sur chacune d'entre elles puisqu'il s'agit seulement ici de montrer une certaine défiance vis-à-vis des catégories artistiques, mais surtout des discours historicisés sur l'art.

Si l'on a montré pour Georges Bataille, qu'avec *Lascaux*, bien que s'insérant dans le genre monographique de vulgarisation de la collection de Skira, l'écrivain parvenait à donner une représentation de la grotte qui rejoignait ses propres considérations esthétiques et contemplatives, on se rangera cette fois en partie du côté de Surya en disant que celle-ci est en deçà d'autres ouvrages dont font partie *Les Larmes d'Eros*<sup>756</sup>, mais aussi ses articles de *Documents*<sup>757</sup> et *L'Erotisme*<sup>758</sup>.

Georges Didi-Huberman a réalisé une étude conséquente de l'iconographie de *Documents*. Celle-ci a pour principe l'observation du changement que Bataille opère dans le régime

---

<sup>754</sup> Michel Melot, « Illustrer l'histoire de l'art », in Moineau Joëlle, Prei Nathalie (dir.), *L'image à la lettre*, Paris, Association Paris-Musées ; Des Cendres, 2005, p. 201-226.

<sup>755</sup> Surchamp Dom Angelico, « Elie Faure et André Malraux », in André Malraux. *L'homme des univers*, Paris, Comité National André Malraux, 1986, p. 136.

<sup>756</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1961.

<sup>757</sup> *Ibid.*, *Documents* (1929-1930), Paris, Place, 1991.

<sup>758</sup> *Ibid.*, *L'Erotisme*, Paris, Minuit, 1957.

« focalisateur » de l'image pour lui substituer un régime mobile, dynamique. Son hypothèse est « que Documents fournit à Georges Bataille l'occasion de faire subir à la notion de ressemblance une épreuve – une expérience, un travail, une métamorphose – théorique et pratique d'altération et de redéfinition radicale.<sup>759</sup> » Selon lui, cette épreuve se réalise sur deux plans : les textes théoriques et la mise en réseau des images, ainsi que l'instauration de rapports subjectifs illustrant ces mêmes articles théoriques.

Il est important de rappeler que pour ce travail d'altération, Didi-Huberman ne parle pas d'anti-esthétisme, mais d'une « déchirure » de l'esthétisme dans le but d'un « "musée de l'écart", ouvrant sur quelque chose qu'on aimerait nommer une contre-histoire de l'art.<sup>760</sup> » Cette idée s'appuie sur le constat que Bataille fait se toucher les Beaux-Arts avec l'ethnologie par exemple, puisque, en faisant ce rapprochement, les rédacteurs de la revue remettent en question l'autonomie des Beaux-Arts. Mais pour Didi-Huberman, c'est plus précisément la question de la « forme » qui est centrale dans la revue, et sa principale expression en est sa transgression : « Pas de violence qui vaille sans tabou où situer la violence ; pas de transgression qui vaille sans forme où situer, où faire agir la transgression. [...] la forme constitue peut-être moins l'objet de transgression [...] qu'elle n'en constitue le lieu fondamental.<sup>761</sup> » En ce sens, l'« informe » de Georges Bataille, aussi analysé par Rosalind Krauss dans *Le Photographique*<sup>762</sup> et dans *L'Informe. Mode d'emploi*<sup>763</sup>, n'est pas la négation de la forme, mais une ressemblance transgressive : « L'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.<sup>764</sup> » Lié au « quelque chose comme », l'« informe » est donc un espace d'ouverture, de déchirure, de processus de déchirement. Ceci compris sur le plan des images, chaque image doit en côtoyer d'autres, et les plus improbables, dans le but de transgresser toute ressemblance.

Poursuivant son analyse de la transgression de la ressemblance, Didi-Huberman s'appuie sur les méthodes employées par Bataille pour celle de l'anthropomorphisme, lieu principal de l'action de l'écrivain selon l'auteur. Par exemple, dans son chapitre « La dérision de l'anthropomorphisme », il met en avant la mise en rapport de la figure bourgeoise avec une illustration issue de la revue *La Révolution surréaliste*. Dans « Le démenti de l'anthropomorphisme », il analyse les liens de l'architecture et la statuaire avec l'humain lors d'oppositions comme organique et inorganique, rationalité et irrationalité, etc. Ou encore, dans « La découpe de l'anthropomorphisme », Didi-Huberman met en parallèle les

---

<sup>759</sup> Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 13.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>762</sup> Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990

<sup>763</sup> Yves-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'Informe mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996.

<sup>764</sup> Georges Bataille, « Informe », *Documents* (n°7, 1929), Paris, Place, 1991, p. 382.

illustrations de « Gros orteils »<sup>765</sup>, d'« Abattoirs »<sup>766</sup> et de « Fox Follies »<sup>767</sup> afin de relever leurs points communs : les notions d'étalage et de découpage. De cette manière, selon lui, Bataille réunissait « *sous un certain rapport des images antithétiques et [...] provoqu[ait] la pensée dans le choc même des antithèses agitées* »<sup>768</sup>. Il s'agit là d'une fonction comparative plus proche de Wölfflin que de Malraux et de son principe de synthèse. La dynamique de l'illustration n'est pas de rapprocher les œuvres en vue d'une synthèse, mais de les rapprocher pour proposer un choc quasiment exclusif. La dialectique à l'œuvre dans la comparaison est alors inverse à celle de Malraux.

Dans la troisième partie de son livre, Didi-Huberman développe une série de dialectiques formelles qu'il a déjà définies comme « *déchirantes* » ou « *déchirées* » et qui introduisent un malaise naissant de la séduction exercée par les images « horribles » ou représentant l'altération « ludique » de la figure humaine. La dialectique des formes décrit un mouvement descendant capable d'abaisser la pensée aux choses les plus concrètes. De la même manière, il montre que cette profusion d'images et le caractère monstrueux de la majorité d'entre elles permettent au lecteur de sortir de lui-même, d'arriver à une forme d'extase, du moins à un mouvement d'angoisse initiant cette extase. « *Incongruité, agression, effet comique, malaise – "obscurément lié à une séduction profonde" -, écart : c'est tout cela, en fait, que le texte de Bataille induira inmanquablement chez le lecteur de la revue Documents.* »<sup>769</sup>

Ce sont ces mêmes mouvements et problématiques qui se retrouvent dans *L'Erotisme* et *Les Larmes d'Eros*, mais selon des modes différents.

Dans *L'Erotisme*, publié en 1957 aux éditions de Minuit, Georges Bataille publie vingt planches dispersées dans l'ouvrage et qui suivent rythmiquement la construction du livre en feuillets (pl. 38). Présentant tout autant un ex-voto de Karystos, que des peintures de Hans Balbung Grien, des photographies ethnologiques de Pierre Verger, la *Sainte Thérèse* du Bernin ou une enluminure représentant un sacrifice aztèque, les planches, chacune accompagnée au verso d'une citation issue du texte de Bataille, n'interviennent donc pas à un moment opportun comme Malraux, mais selon l'arbitraire de la succession des pages et des cahiers. Toutes ne sont pas des représentations érotiques à proprement parler, mais elles sont représentatives d'une approche particulière de l'érotisme lié au sacré spécifique à Bataille, c'est-à-dire entendu dans son lien avec le profane et contenant en elles les représentations de la mort, de l'horreur et de la sexualité, de la jouissance.

<sup>765</sup> *Ibid.*, « Gros orteil », *Documents* (n° 6, 1929), *op. cit.*, p. 297-302.

<sup>766</sup> *Ibid.*, « Abattoirs » *Documents* (n° 6, 1929), *op. cit.*, p. 329.

<sup>767</sup> Photographie, « Fox follies », *Documents*, (n°6, 1929), *op. cit.*, p. 244.

<sup>768</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.* p. 71-72.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 235.

Si ces images sont isolées, il ne s'agit pourtant pas d'illustrations indépendantes les unes des autres, puisque chaque illustration peut être mise en rapport avec une autre (iconographiquement du moins), même si leur nature et leur représentation sont opposées. Au cours de la lecture, lorsque nous voyons une illustration, elle nous en rappelle une autre. De la même manière que *Documents*, l'iconographie des illustrations est sur ce point mouvante. Mais leur « mouvement » ne se manifeste pas uniquement dans leur juxtaposition, et dans un rapport propre aux images. Leur rapport aux textes induit aussi un mouvement spécifique.

Si l'on peut par exemple dire que les citations des planches se rapportent aux points importants développés dans *L'Erotisme*, la mise en valeur de ceux-ci n'est pas leur seul rôle. La citation joue certes un rôle de médiation éclairant le discours, mais celui-ci est loin d'être aussi stable qu'il ne paraît (**pl. 39**). En effet, si la citation renvoie toujours à un point important du chapitre d'où elle est tirée, elle renvoie aussi simultanément à d'autres considérations. Deux exemples sont frappants. Le premier est celui de la planche VII représentant la « scène du puits » de la grotte de Lascaux, dont la citation renvoie à un passage du chapitre VI qui lui-même fait référence à deux passages du livre de 1955. Par cette liaison, Bataille invite le lecteur à prolonger sa lecture par celle d'un autre livre dans lequel sont développées d'autres idées. De même, la citation de la planche II, la photographie du sacrifice du coq de Roger Verdier, renvoie à la lecture de Sade et à ce que Bataille dit de ses écrits dans les deux études qui lui sont consacrées à la fin du volume, renvoyant elles-mêmes à d'autres textes, de Bataille ou d'autres auteurs.

Nouvelle forme de « nœud dans un réseau », la lecture de *L'Erotisme* n'est donc pas linéaire et stabilisée dans l'espace propre de l'ouvrage. De la même manière, à ce fonctionnement référentiel de la citation, s'ajoute celui dû à la présence de l'image dans le texte. Lorsque nous lisons *L'Erotisme*, et donc lorsque nous sommes amenés à rencontrer les images dans le *continuum* du texte, nous sommes confrontés à quatre types d'expériences : la première est sensible (c'est le choc visuel dû à la représentation d'une planche), la seconde engage la mémoire (au fur et à mesure de la lecture nous sommes amenés à des rapprochements intellectuels, l'iconographie d'une planche renvoyant toujours à une autre planche), la troisième fixe la temporalité de lecture (nous recherchons le lien entre la planche et le texte où elle est insérée), et enfin, la quatrième déconstruit la progression linéaire du livre (nous sommes amenés à rechercher d'où vient la citation et, de ce fait, à rebrousser chemin).

Dans *Discours, figures* Jean-François Lyotard énonce que le texte et l'image induisent deux modes différents de lecture<sup>770</sup>. L'espace figural nécessite une lenteur de lecture dont le texte n'a pas besoin. Dans *L'Erotisme*, Bataille joue de cette différence en confrontant « espace

---

<sup>770</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985.

textuel » et « espace figural ». Lors de la lecture, les deux espaces se répercutent l'un dans l'autre et provoquent chez le lecteur une série de rapprochements et de mouvements intellectuels. S'il semble que Bataille joue bien de cette confrontation, c'est plus précisément sur le rôle « éclairant » de l'illustration que paraît ici se concentrer l'écrivain (définition basée sur l'étymologie du terme que s'est attaché à présenter Hubert Damish<sup>771</sup>). En rapprochant une illustration du texte, Bataille donne bien un éclaircissement du propos, du moins ce rapport lui permet-il de donner une forme de preuve, historique ou contemporaine. Cependant, Bataille fait aussi subir une forme de décontextualisation à toutes ses illustrations. Leurs implications historiques et géographiques ne sont pas d'emblée perceptibles. Ce qui prime lors de la lecture de l'ouvrage, c'est leur insertion dans le texte par leur situation physique et leur citation. La légende, censée implanter l'illustration dans l'histoire et l'espace géographique qui lui appartient, n'a que peu de place. Elle est insérée entre une présentation de l'image en pleine page et la citation souvent plus conséquente visuellement qui la ramène au raisonnement de Bataille.

Accentuant cette décontextualisation, le découpage des illustrations joue le même rôle que Malraux et ses « arts fictifs ». Ainsi, en est-il de la « scène du puits » qui isole le bison et l'homme du reste de la scène, à l'image de la décomposition de la figure qu'il opère lui-même dans *Lascaux*. Si c'est d'abord selon ces termes qu'il y a appropriation de la part de l'auteur, dans le sens où chacun de ces mouvements induit un repositionnement de la signification de l'image, nous avons perçu avec la conclusion sur *Lascaux* que l'image a pour Bataille une fonction particulière qui est d'autant plus repérable dans *Les Larmes d'Eros*, mais dont on peut en approcher le sens dans *L'Erotisme* si l'on considère que ce livre est la manifestation d'une volonté de transgression du discours théorique. Transgression à mettre en parallèle d'une redéfinition du dicible et du lisible que Bataille a pu par exemple exprimer en ces termes dans *L'Expérience intérieure* :

*« C'est par une "intime cessation de toute opération intellectuelle" que l'esprit est mis à nu. Sinon le discours le maintient dans son petit tassement. Le discours, s'il le veut, peut souffler la tempête, quelque effort que je fasse, au coin du feu le vent ne peut glacer. La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle ; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent.<sup>772</sup> »*

---

<sup>771</sup> Hubert Damish, « La peinture prise au mot », in Meyer Schapiro, *Les Mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 8.

<sup>772</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 25.

Ainsi, dans la sixième étude de *L'Érotisme*, « La Sainteté, l'érotisme et la solitude », Bataille écrit en ce sens que l'érotisme est difficilement communicable car il est défini par le « secret »<sup>773</sup>, et « se situe en dehors de la vie ordinaire »<sup>774</sup>. A partir de ce constat, l'auteur en vient à se demander dans quelle mesure, il est possible d'en parler, suivant quel type de discours. C'est dans ce cadre, qu'il interroge le discours philosophique et donne plusieurs raisons de son incapacité à traiter de ce sujet. Ce sur quoi il insiste est le fait que l'expérience érotique et l'expérience de sainteté impliquent toutes deux des émotions « d'intensité extrême »<sup>775</sup> :

*« Je veux dire qu'il est difficile en même temps de philosopher et de vivre. Je veux dire que l'humanité est faite d'expériences séparées et que la philosophie n'est qu'une expérience parmi d'autres. La philosophie est de plus en plus difficilement la somme des connaissances, mais elle ne vise même pas, dans l'étroitesse d'esprit qui est le propre du spécialiste, à être la somme des expériences. Pourtant, que signifie la réflexion sur l'être humain lui-même et sur l'être en général, si elle est étrangère aux états d'émotion les plus intenses ? Elle signifie évidemment la spécialisation de ce qui, par définition, ne peut accepter sous aucun prétexte de n'être pas total, universel. La philosophie, évidemment, ne peut être que la somme des possibles, au sens d'une opération synthétique, ou rien. »*<sup>776</sup>

En considérant l'érotisme comme la « suprême interrogation philosophie », « le problème des problèmes »<sup>777</sup>, Bataille a dans ce livre tenté cette philosophie des possibles. Insistant par ailleurs sur le fait que la philosophie implique un paradoxe, exprimer et dissenter sur des émotions et états extrêmes, ici l'érotisme, la peur de la mort ou l'horreur, et ce dans un discours calme et ordonné, les illustrations semblent avoir pour fonction de parasiter le discours en ouvrant un espace différent à la simple lecture philosophique. Alliant texte et image, Bataille fait de son livre un objet « synthétique ».

De manière certes moins expérimentale que dans *Documents*, Bataille parvient pourtant dans le cadre d'une collection normée des éditions de Minuit à travailler le contenu du livre de manière à lier discours théorique et expérience. *L'Érotisme* est en cela proche de *Lascaux*. On en trouvera un nouvel exemple avec *Les Larmes d'Eros* qui travaille l'image de manière similaire, mais dans un cadre moins rigide, bien que ce livre s'insère lui aussi dans une collection, la Bibliothèque Internationale d'Érotologie de Pauvert. Collection dirigée par

---

<sup>773</sup> *Ibid.*, *L'Érotisme*, op. cit., p. 278.

<sup>774</sup> *Idem.*

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 288.

Lo Duca, et conçue au sein d'une maison d'édition pour qui l'objet-livre est des plus importants, la forme de chacun des opus est déjà particulière. Petit volume carré où l'image tient une place conséquente, le tirage de tête est conçu comme un écrin de boudoir car enveloppé dans une couverture de velours noir. Les titres de la collection parlent d'eux mêmes et sont chacun illustrés d'une bonne centaine de reproductions d'œuvres d'art ou d'objets, de photographies érotiques et de photogrammes de films : *L'Érotisme et le cinéma*, *Métaphysique du Striptease*, *Erotologie de la Chine*, *Mythologie du sein*, etc.<sup>778</sup> Collection bataillienne s'il en est, chaque volume s'attache à considérer l'érotisme dans un aspect particulier plus ou moins pertinent et réussi, en le rapprochant de l'histoire, de la sociologie ou de la philosophie.

Observant que, dans *Les Larmes d'Eros*, Bataille reprenait idées et illustrations d'autres ouvrages et qu'il s'agissait du dernier livre publié de son vivant, certains critiques ont écrit qu'il s'agissait d'un livre testamentaire<sup>779</sup>. Mais le terme excède vraisemblablement la volonté de l'auteur. Tout au plus est-il possible de dire qu'il s'agit d'un ouvrage récapitulatif. Pourtant, le qualificatif « testamentaire » peut se justifier si on observe le fait que Bataille utilise un certain nombre d'illustrations qu'il n'avait jusque-là pas publiées (l'ouvrage en contient plus de deux cent cinquante), comme s'il livrait ici certaines images obsessionnelles. Parmi elles se trouvent cinq photographies sur lesquelles nous nous concentrerons puisqu'elles illustrent particulièrement la fonction de l'image pour Bataille : les clichés du supplicié chinois (pl. 40). Dans son avant-propos et sa conclusion, deux phrases de Bataille spécifient la nature du projet et l'intention qui a présidé à la réalisation de l'ouvrage : « *Le sens de ce livre est, en un premier pas, d'ouvrir la conscience à l'identité de la "petite mort" et d'une mort définitive. De la volupté, du délire à l'horreur sans limite*<sup>780</sup> » et « *J'ai voulu [...] rendre sensible le glissement de l'érotisme sans mesure à l'érotisme conscient*.<sup>781</sup> » Dans ce livre divisé en deux parties, « Le Commencement (La naissance d'Eros) » et « La fin (De l'Antiquité à nos jours) », Bataille observe le changement de statut de l'érotisme dans l'histoire face à la conscience de la mort, aux pratiques sacrificielles, aux interdits religieux ou encore au monde du travail régi par la règle de l'utilité. Ainsi, les illustrations suivent l'argumentation

---

<sup>778</sup> Joseph Marie Lo Duca, *L'Érotisme au Cinéma*, 1957 ; Joseph-Marie Lo Duca, *Technique de l'érotisme*, 1958 ; Ralph Ginzburg, *Les Enfers*, 1959 ; Denys Chevalier, *Métaphysique du strip-tease*, 1960 ; Joseph-Marie Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma*. 2, 1960 ; Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, 1961 ; Enver F. Dehoï, *L'Érotisme des « Mille et une nuits »*, 1961 ; Joseph Marie Lo Duca, *L'Érotisme au cinéma*. 3, 1962 ; Ornella Volta, *Le Vampire*, 1962 ; Herbert Lewandowski, *Les Enfers*, 1962 ; Roland Villeneuve, *Le Diable*, 1962 ; Wou-chan Cheng, *Erotologie de la Chine*, 1963 ; Anatole Jakovsky, *Eros du dimanche*, 1964 ; Patrick Waldberg, *Eros modern' style*, 1964 ; Kenneth Anger, *Hollywood Babylone*, 1964 ; *Érotisme au cinéma. Almanach*, 1964 ; Robert Benayoun, *Érotique du surréalisme*, 1965 ; Romi, *Mythologie du sein*, 1965 ; Andrzej Banach, *Les Enfers*, 1966 ; Xavier Domingo, *Érotique de l'Espagne*, 1967 ; *Érotisme au cinéma. Almanach*, 1964.

<sup>779</sup> Joseph-Marie Lo Duca, « Georges Bataille, au loin... », in Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, op. cit., 1981, p. V.

<sup>780</sup> Georges Bataille, op. cit., p. XXII.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 188.

chronologique du texte. Elles concernent les représentations érotiques de peintures, gravures et statuettes préhistoriques, celles liées au culte de Dionysos dans l'Antiquité, celles présentes dans des peintures, dessins et gravures de ce qu'il nomme l'époque chrétienne, du XV<sup>ème</sup> siècle à « La fin », c'est-à-dire l'époque au cours de laquelle Bataille écrit le livre, à la fin des années 1950. Les clichés du supplicié chinois forment la conclusion de ce parcours illustratif, ou, plus précisément, ils se situent dans un chapitre intitulé « En guise de conclusion » et qui comprend trois parties : « Personnages fascinants », « Le sacrifice vaudou » et « Supplice chinois ».

Elles représentent le supplice chinois dit du *Leng-Tch'e* (découpage en morceaux) et montrent différentes étapes de l'exécution publique de Fou-Tchou-Li, coupable du meurtre du prince Ao-Han-Ouan. On y voit donc Fou-Tchou-Li maintenu par une corde sur deux morceaux de bois. La foule entoure le supplicié et les bourreaux découpent son corps morceau après morceau à l'aide de couteaux et de scies. Le regard du public est focalisé sur la tâche des bourreaux et l'on peut même en observer certains qui se penchent pour apprécier au mieux leur ouvrage. Les visages sont impassibles, en opposition avec l'action effectuée et avec l'expression « extasiée » du supplicié.

Grâce aux indications de Bataille, on sait comment les clichés sont arrivés en sa possession. Il en aurait reçu un exemplaire lors d'une séance avec son psychanalyste, Adrien Borel, en 1925. Une fois en possession de ce cliché, Bataille ne s'en départira pas<sup>782</sup>.

En observant les différentes publications et allusions à cette image en France depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, Claire Margat<sup>783</sup> a mis en évidence plusieurs de ses caractéristiques, mais surtout un fort changement de statut de cette dernière au cours de son histoire. Ainsi, la première utilisation de cette image est documentaire et scientifique. On la retrouve dans des ouvrages d'études sociologiques des mœurs chinoises du XIX<sup>ème</sup> siècle et dans des études psychologiques, comme celle du *Traité de Psychologie* de Georges Dumas publié en 1923<sup>784</sup>. C'est de cet ouvrage que l'aurait tirée Borel. Mais, en contraste avec la manière dont Bataille la garde « secrète » tout au long de sa vie, elle est ensuite largement diffusée et est alors considérée comme une image à sensation forte. La possibilité de détacher ou de décoller l'image de certains des ouvrages dans lesquels elle est insérée<sup>785</sup> et sa diffusion sous forme de carte postale illustrent à la fois la possibilité de préserver les « âmes sensibles », mais aussi de la faire circuler plus facilement. Du fait de sa représentation

---

<sup>782</sup> Sur les circonstances de prises de vue, l'identification du supplicié et la découverte des clichés par Bataille, nous nous plaçons du côté de ce qui est généralement accepté. Cependant de récentes recherches montrent que celles-ci peuvent être discutées. (Cf. Bourgon Jérôme, « Bataille et le "supplicié chinois" : erreurs sur la personne », in Dominguez Leiva Antonio, Détrie Muriel (dir.), *Le Supplice oriental dans la littérature et les arts*, Dijon, Les Éditions du Murmure, 2005, p. 93-115.)

<sup>783</sup> Claire Margat, *Esthétique de l'horreur du Jardin des supplices d'Octave Mirebeau (1899) aux Larmes d'Eros (1961) de Georges Bataille*, Thèse de doctorat, Paris 1, 1998, p. 261.

<sup>784</sup> Georges Dumas, *Traité de Psychologie*, Paris, Alcan, 1923.

<sup>785</sup> Commandant Harfeld, *Opinions chinoises sur les barbares d'Occident*, Bruxelles, Dewit, 1909.



horrible et de sa circulation, la photographie du supplice peut se situer au même rang que les photographies de nus ou les *curiosa*. Il semble d'ailleurs que ce soit, en partie, le rôle que lui attribue Bataille, puisque, si, dans le *Traité de Psychologie* de Dumas, elle sert d'interprétation à « l'horripilation » comme corrélatif de la douleur, Bataille s'y réfère dans *Les Larmes d'Eros* pour en réfuter le propos :

« Mais l'auteur, bien à tort, [...] en parle pour donner l'exemple de l'horripilation : les cheveux dressés sur la tête ! Je me suis fait dire qu'afin de prolonger le supplice, le condamné recevait une dose d'opium. Dumas insiste sur l'apparence extatique des traits de la victime. Il est bien entendu, je l'ajoute, qu'une indéniable apparence, sans doute, en partie du moins, liée à l'opium, ajoute à ce qu'a d'angoissant l'image photographique.<sup>786</sup> »

L'intérêt de Bataille ne porte donc pas particulièrement sur l'horripilation, mais sur l'image elle-même. Il privilégie une approche esthétique et s'intéresse plus précisément à l'angoisse que cette dernière provoque chez lui et ceci selon deux éléments. Le premier est la représentation d'un acte horrible, d'un corps souffrant qu'on découpe morceau après morceau, de la destruction de l'intégrité physique du corps humain. Le deuxième réside dans le fait que l'on a affaire ici à une image qui peut être qualifiée de contradictoire ou de paradoxale. Il y a en effet une opposition évidente entre le visage qui semble esquisser un sourire, visage « extasié » selon l'auteur, et la douleur que doit ressentir le supplicié lors de l'acte qu'il subit. Cette opposition provoque indéniablement une forme de malaise.

Au vu de leur situation dans l'ouvrage, il serait aisé de dire simplement que ces cinq clichés forment en quelque sorte son « apogée ». Mais l'utilisation du terme « apogée » induit le fait que les illustrations des *Larmes d'Eros* soient agencées de telle manière qu'elles orientent le lecteur vers un point paroxystique. C'est cet agencement qu'il faut prendre en compte pour en mesurer l'effet. D'ailleurs, différentes lettres de Bataille à Lo Duca marquent un attachement tout particulier de l'auteur à l'arrangement des illustrations, parfois contre Lo Duca lui-même<sup>787</sup>. Il semble qu'ici Bataille ménage une forme d'effet visuel. Mais, s'il est clair que la progression historique des illustrations trouve sa résolution dans ces clichés, leur statut d'apogée se manifeste aussi par le médium utilisé (la photographie) et leur iconographie. Chacun de ces éléments illustre le projet de l'ouvrage et les liens qui unissent

---

<sup>786</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, op. cit., p. 236-239.

<sup>787</sup> « [...] c'est même vraiment impossible la place de Capuletti que vous avez installé au milieu d'horreurs, de supplices qui ne peuvent être interrompus de cette façon. Cela interrompt absolument la logique de ces illustrations. Il faut absolument changer cela. [...] De toutes façons, il faut trouver un moyen de placer Capuletti avant la séquence "sacrifice vaudou – supplice chinois – illustrations finales" en tout cas avant la p. 224. » : Lettre du 22 mai 1961 de Georges Bataille à Joseph-Marie Lo Duca, in Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1981, p. XIX-XX.

pour l'auteur l'érotisme, la jouissance, la mort ainsi que l'observation de l'horreur et de la douleur. Cela se traduit donc d'abord par l'utilisation de la photographie. Ce sont en effet les seules illustrations, avec les photographies du sacrifice vaudou haïtien, qui utilisent la photographie comme témoignage d'un acte réel et en partie présent<sup>788</sup> (pl. 41). En effet, si la reproduction d'œuvres d'art, peintures, gravures, dessins ou sculptures, est réalisée grâce à la photographie, les ensembles du sacrifice et du supplice sont de *pures* photographies. Elles acquièrent de ce fait une valeur d'authenticité et d'actualité que n'avaient pas les autres illustrations. Agissant ainsi, Bataille intègre des éléments de réalité, d'« expériences vécues » dans un univers de représentations fictives. Si, jusque-là, on avait pu voir des sacrifices, des meurtres et des représentations érotiques, elles appartenaient au monde de l'art, à la représentation « imaginaire », bien que Bataille utilise parfois les œuvres d'art comme des documents. Mais ces photographies, quant à elles, témoignent d'activités réelles, en un certain sens contemporaines et, de plus, particulièrement violentes.

En nous donnant à voir cette série d'images, Bataille reste fidèle à un principe de révélation et de dévoilement qui jalonne son ouvrage (pl. 42), comme il le montre lui-même dans son livre en insistant, par exemple, sur l'enfant montrant son sexe dans la *Bacchanale* de Titien, en plaçant le détail à côté de l'œuvre ou en publiant la fresque de Pompéi dite du « *Dévoilement du Phallus* ». De même, si l'on observe la fin de la séquence relative à l'art moderne, on peut voir qu'elle montre effectivement, comme annoncé dans l'avant-propos, des œuvres dans lesquelles les sujets illustrent l'identité de la « petite mort » et de la mort définitive. Cette séquence se termine par deux reproductions d'œuvres de Clovis Trouille. La première, *Le Tombeau*, met bien en relation l'érotisme et la mort dans la présentation de femmes nues dans un caveau. La seconde, *Première classe*, présente deux femmes détournant le regard du postérieur d'une troisième qui se situe dans l'ouverture faite entre deux rideaux.

Cette dernière illustration semble être là pour faire la transition avec les deux ensembles photographiques. Comme pour une représentation théâtrale, après le développement de l'action, les rideaux s'ouvrent sur l'acte final, ici un événement visuel. Bataille nous révèle les images les plus difficiles, les plus réelles et les plus représentatives de « *l'identité de la "petite mort" et de la mort définitive*<sup>789</sup> », puisqu'il s'agit en effet de représentations liant la mise à mort animale, puis humaine, à la représentation de l'extase, de la transe du sacrifiant haïtien et du « sourire » du supplicié chinois. Lors de la lecture de l'ouvrage, le lecteur

---

<sup>788</sup> Il faut ici mettre de côté les photographies des châteaux de Gilles de Rais, du marquis de Sade et d'Erzsébet Bathory qui sont des photographies au statut plus documentaire, bien que les évocations des scènes qui s'y sont déroulées soient susceptibles de provoquer une certaine « angoisse ».

<sup>789</sup> *Ibid.*, p. XXII

progresses vers l'image la plus difficile mais aussi la plus représentative de sa conception d'un érotisme « sadique ».

Dans *L'Érotisme*<sup>790</sup>, Bataille écrit que pour parvenir à la jouissance extatique, celle-ci nécessite le « silence » de la volonté et de la conscience. Lors de l'activité sexuelle, les individus « discontinus », séparés les uns des autres, retrouvent une « continuité » car, pour l'auteur, lors de l'acte érotique, la jouissance occasionne une disparition momentanée de l'individualité. La jouissance les mène à la « petite mort », espace de « continuité ». Pour Bataille, la jouissance érotique, de même que l'extase mystique, est une forme de transgression de la conscience, de l'individualité discontinue, proche de ce qui selon lui peut définir la mort. En ce sens, il est possible de relier ces rapports à son iconographie labyrinthique si l'on considère que après le supplicé chinois, il n'y a plus de chronologie. On passe ensuite à une présentation « désordonnée » des œuvres : *La Leçon de guitare* de Balthus, le sacrifice aztèque, les gravures de Luiken... pour finir sur un dessin de Masson accompagné d'une note renvoyant à une illustration du début de l'ouvrage, *Le Triomphe de Priape* de Salviati. Arrivée à la fin de l'ouvrage, la lecture recommence et se prolonge indéfiniment. En suivant Gilbert Lascault et son article « Notules pour les Larmes »<sup>791</sup>, il est possible de dire que dans les *Larmes d'Eros*, Bataille souhaite permettre au lecteur de dépasser la discontinuité historique, la séparation en style et en époque, comme la discontinuité géographique. Cependant, une telle interprétation peut porter à caution. Il paraît en effet plus pertinent d'observer quelle fonction accorde Bataille à ces illustrations et en s'appuyant sur ce qu'il écrit sur la crise du discours philosophique, à l'image des propos de *L'Érotisme*.

Bataille écrit par exemple dans le texte qui accompagne les clichés :

*« Ce cliché a eu un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique et intolérable. [...] »*

*Bien plus tard, en 1938, un ami m'initia à la pratique du yoga. Ce fut à cette occasion que je discernai, dans la violence de cette image, une valeur de renversement. À partir de cette violence – je ne puis, encore aujourd'hui, m'en proposer une autre plus folle, plus affreuse – je fus si renversé que j'accédai à l'extase<sup>792</sup>. »*

Revenant sur les circonstances d'obtention du cliché par Bataille, Margat écrit que, lorsque Bataille consulta Borel en 1925, il était alors « maladivement angoissé ». Il cherchait, d'une manière générale, une « *conversion possible, mais très énigmatique, de l'angoisse et de la*

---

<sup>790</sup> *Ibid.*, *L'Érotisme*, op. cit., 1957.

<sup>791</sup> Gilbert Lascault, « Notules pour les larmes », *L'Arc*, n° 44, 1971, p. 71-76.

<sup>792</sup> Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, op. cit., p. 238-237.

*souffrance en joie ou même en extase*<sup>793</sup> ». C'est bien là le sens de la « valeur de renversement » que Bataille attribue au cliché.

Dans *L'Expérience intérieure*, dont le projet est d'enseigner « *l'art de tourner l'angoisse en délice*<sup>794</sup> », Bataille, bien que s'interrogeant davantage sur le langage que sur l'image, revient à plusieurs reprises sur le cliché du supplicié. Ce dernier intervient lors de l'exposition d'une pratique religieuse privée. Et, lorsqu'il traite du cliché, il s'inspire, entre autres, des *Exercices spirituels* de Saint Ignace de Loyola. Comme on peut le lire, si l'imagination d'une scène par le disciple ignacien doit permettre d'arriver à une certaine félicité, à un apaisement « extatique », la fixation de l'image du supplicié chinois et les « exercices » de Bataille n'ont pas le même sens. Plus précisément, selon les mots de Margat, Bataille semble utiliser l'image du supplicié comme « médiation contagieuse ». Pour lui, l'observation de l'horreur et de la douleur du supplicié ne conduit pas à un état extatique apaisant. S'il fait coïncider l'extase et la douleur, il ne se produit pas de transcendance comme chez les mystiques chrétiens mais une contagion de Bataille par l'image. Cette même recherche se retrouve dans son article « L'art, exercice de la cruauté ». Analysant ce qui est en jeu dans le plaisir que le spectateur éprouve lors de la contemplation de représentations horribles, il écrit que ce qui l'attire est :

« [Le] dérangement de l'ordre où nous étouffons. [...] ce qui nous attire dans l'objet détruit (dans le moment même de la destruction) c'est qu'il a le pouvoir de mettre en cause – et de ruiner – la solidité du sujet.<sup>795</sup> »

Le rôle de l'art de la cruauté, de la représentation de l'horrible et de la violence est donc pour Bataille d'amener le spectateur au plus près de la plus grande destruction, dans le « voisinage » de la mort de l'individu, de la ruine de son intégrité mentale et physique :

« [Si l'art] ne nous convie pas, cruel, à mourir dans le ravissement, du moins a-t-il la vertu de vouer un moment de notre bonheur à l'égalité de la mort.<sup>796</sup> »

En ce qui concerne le supplicié chinois, la coexistence de deux états, de la jouissance et de la douleur dans l'image comme dans la dramatisation « contagieuse » qu'il faut réaliser pour en ressentir les effets, doit aboutir, pour Bataille, à ce qu'il nomme la « sensibilité souveraine ». Cette sensibilité existe au moment de la contemplation de l'image, conduisant à un état qui n'est subordonné à aucun ordre extérieur, aucun but, aucune finalité. C'est l'inverse d'une *catharsis* ou d'une extase mystique qui vise le salut.

---

<sup>793</sup> Claire Margat, *op. cit.*, p. 261.

<sup>794</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, in O. C., T. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 47.

<sup>795</sup> *Ibid.*, « L'Art, exercice de la cruauté », *Médecine de France*, n° 4, juin 1949, p. 25.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 27.

Cet état est celui de l'extase selon sa propre définition : une « finalité sans fin », quelque chose d'inabouti, sans cesse en mouvements, en constante tension, à l'image de la progression chronologique contrariée, de sa définition du sacré ou de ce qu'il nomme l'« hétérologie », c'est-à-dire « *le domaine propre de la polarisation*<sup>797</sup> ». C'est bien le sens que donne Bataille au supplicié chinois lorsqu'il écrit dans les dernières phrases de l'ouvrage :

« Telle est selon moi, l'inévitable conclusion d'une histoire de l'érotisme. [...] *Mais un seul détour interminable a permis d'accéder à l'instant où, visiblement, les contraires paraissent liés, où l'horreur religieuse, donnée, nous le savions dans le sacrifice, se lie à l'abîme de l'érotisme, aux derniers sanglots que seul l'érotisme illumine.*<sup>798</sup> »

Cependant, une question se pose : le lecteur peut-il lui aussi être « renversé » par l'observation du supplicié chinois ? En effet, les citations de Bataille issues de l'ouvrage révèlent une contradiction entre son rapport extrêmement intime à cette image et leur publication. Si l'ensemble de l'ouvrage se présente comme une étude de l'érotisme et veut en même temps « *ouvrir*<sup>799</sup> » la conscience du lecteur, la séquence du supplicié est entièrement tournée vers son propre rapport à cette image. Bien que l'intention de Bataille semble permettre au lecteur d'approcher ce « renversement » par la conjugaison du texte et de l'illustration de l'ouvrage, ce dernier reste témoin de ce « renversement ». D'ailleurs, une phrase met en doute la possibilité pour le lecteur d'y accéder : « *Ce livre n'est pas donné dans l'expérience limitée qu'est celle de tous les hommes.*<sup>800</sup> » Bataille cherche donc à retranscrire ce que cette image provoque en lui. Mais, si le lecteur est ici actif dans le sens où son « regard » circule entre le texte et l'image, se focalise sur une image et en « reconnaît » une autre, pouvant être éprouvé par la vue de l'image, il n'en sera pas nécessairement « renversé », du moins dans le sens où l'entend Bataille.

---

<sup>797</sup> *Ibid.*, « La polarité humaine », in O. C., T. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 167.

<sup>798</sup> *Ibid.*, *Les Larmes d'Eros*, op. cit., p. 239.

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. XXII.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 237.

#### IV. Conclusion

La critique de *Psychologie de l'art* et des *Voix du silence* par Gombrich et Duthuit montre à quel point la pratique illustrative de Malraux est le corolaire de son discours. Et si elle s'exprime aussi virulemment pour Duthuit, c'est sans doute en raison de l'écho des thèses de l'écrivain, et de la volonté de l'auteur de recadrer les erreurs et approximations de Malraux, de manière à revenir à une certaine « vérité historique ». Cependant, là où Duthuit souscrit d'une certaine manière à la pratique illustrative de Malraux, c'est lorsqu'il entreprend lui-même une réponse en images. Si le discours de Malraux est à remettre en cause, le principe même du discours en images est validé dans sa critique même. Il va même un peu plus loin que Malraux en laissant les illustrations seules dans leur juxtaposition. De cette manière, l'abstraction qu'il reproche à Malraux semble plus concerner l'annexion au discours que la discussion de sa pratique illustrative. C'est insérée dans le discours (erroné) de Malraux que la signification de l'œuvre originale est selon lui évacuée, donc dans leur annexion au discours, et non dans leur reproduction proprement dite, encore que certaines manipulations de Malraux peuvent appeler une observation plus attentive.

Ce sont d'ailleurs celles-ci que critique Gombrich, puisque si celui-ci part bien d'un constat similaire à celui de Malraux, la signification nouvelle apportée par la technique photographique à l'œuvre d'art et à l'histoire de l'art, il ne souscrit pas au même « *goût pour ces falsifications* ». C'est donc une réception à double tranchant que réalise Gombrich de l'utilisation de la reproduction par Malraux, à l'image de celle de ses textes à qui il accorde volontiers quelques qualités, tout en marquant son opposition à certaines des idées que l'écrivain développe.

En ce sens, l'écart avec la propre pratique illustrative de Gombrich est particulièrement significatif puisque le fonctionnement de l'image par rapport au texte est tout différent de celui de Malraux et de Georges Bataille. Il s'inscrit clairement dans le genre éditorial de l'histoire de l'art et au sein de la discipline, alors que tout le travail des deux écrivains réside justement dans l'écart par rapport à elle. Dans son usage de l'image, Gombrich n'ajoute pas la question du musée imaginaire, ni la « contagion esthétique », ni même la mise en réseau iconographique ou formelle. Ses illustrations suivent son propos, et la chronologie pour *Histoire de l'art*. Elles n'ont pas de rôle à jouer entre elles, sont directement ancrées dans le texte, utilisées pour la démonstration et sont sujets du discours, et non partie constituante de celui-ci.

Par cette opposition, se joue le lieu même de la pratique illustrative de Malraux et de son écart par rapport au genre de l'histoire de l'art. C'est-à-dire que si Malraux conçoit ses livres dans un rapport serré entre texte et image, c'est dans un dédoublement du texte et dans une

dialectisation des fonctions énonciatrices de l'image et du texte, et non dans l'intervention documentaire raccordée à tel moment descriptif. On a montré parallèlement à cette problématique que de cette manière, André Malraux rejoint, avec Georges Bataille, une fonction de l'image dans le texte travaillant une forme de perturbation du propos scientifique et déclassant les modes d'énonciation normés par la discipline et l'histoire de l'édition.

Pour chacun d'eux, bien qu'avec des implications extrêmement différentes, c'est une annexion des œuvres à un propos esthétique et philosophique qui est en jeu et qui, de fait, provoque un éclatement des significations de l'œuvre originale.

A partir de là il convient d'étudier ce qui préside à ce type de manipulations et selon quelles modalités cela se manifeste dans le livre de Malraux. Car, si c'est bien une annexion des significations des œuvres qui est ici induite, Malraux travaille aussi l'image de manière à ce qu'elle parvienne à une forme de discours autonome par rapport au texte. C'est en liant discours sur la reproduction, manipulation du cliché et travail dans l'espace du livre que cela fonctionne. Si Malraux parvient bien à concevoir l'histoire en « terme synthétique » (la grande catégorie du Style), la mise en ordre archivistique que propose de voir Foster se construit dans la prise en compte d'un espace en multi-dimensions du livre : de sa matérialité à son développement temporel en passant par sa structure. Et c'est en joignant ces définitions à des catégories cinématographiques qu'il y parvient.

## Partie 2. Construction « cinématique » de l'histoire de l'art : de l'œuvre d'art au discours en images sur l'histoire de l'art

*« La plus grande tâche de mon art : filmer par l'image les idées abstraites, les concrétiser en quelque sorte ; et cela, non pas en traduisant l'idée par quelque anecdote ou quelque histoire, mais en trouvant directement dans l'image ou dans la combinaison d'images le moyen de provoquer [...] un mouvement affectif, qui éveille à son tour une série d'idées. »*

Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Les principes du nouveau cinéma russe », *La Revue du cinéma*, n° 9, 1930, p. 20.

Dans le prologue de l'édition de 1950 de Goya, Malraux écrit que les illustrations de son livre « *n'appartiennent guère à ce que les ouvrages historiques appellent illustration : elles n'accompagnent pas la description des œuvres mais la remplacent et, comme les images d'un film, entendent parfois suggérer par leur cadrage ou par leur succession.*<sup>801</sup> » Apparaît ici une référence au cinéma dans le travail même de l'illustration qui rejoint ces phrases énoncées en 1954 dans l'introduction du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* : « *Ces ouvrages ne sont pas des ouvrages d'histoire. Ils ne tentent pas de réunir des reproductions quelconques de pièces illustres, mais des photographies dont chacune a sa valeur par l'angle de sa prise de vue, par son cadrage, par son éclairage. [...]* » Le travail illustratif se basant sur les caractéristiques propres au médium étant ici clairement énoncé, il convient de se demander, ce que la référence au cinéma ajoute à la compréhension du fonctionnement, du statut et de la fonction de la reproduction d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art de Malraux.

Mais plus que le cinéma et le plaquage de catégories cinématographiques sur le livre illustré, c'est à travers l'interrogation d'un possible « cinématisme » du livre que cette question peut être posée. Ceci à la fois lors de l'observation d'un rapport formel, d'une tentative d'application de données cinématographiques à l'espace du livre, et, par là même, lors de la prise en compte de l'hybridation du médium livre et de ses conséquences sur la signification de l'œuvre historique, son annexion au livre, à la photographie et au discours.

---

<sup>801</sup> André Malraux, « Prologue », *Essai sur Goya* (1950), in *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1004, p. 1274.



Afin d'envisager le premier point, nous partirons de deux définitions de Warburg et de Benjamin, respectivement données par Philippe-Alain Michaud et Catherine Perret, auxquelles nous approcherons celle d'une définition « cinématographique » du livre. Philippe-Alain Michaud a ainsi décrit les planches de *Mnemosyne* en ces termes dans *Sketches, Histoire de l'art, cinéma* :

*« Défilement, comparution, découpage : les images assemblées par Warburg dans les planches de Mnemosyne fonctionnent à la manière de séquences discontinues qui ne manifestent leur signification expressive qu'à la condition d'être prises dans un dispositif d'enchaînement. Les panneaux fonctionnent non comme des tableaux mais comme des écrans où se trouvent reproduits dans la simultanéité des phénomènes que le cinéma produit dans la succession.<sup>802</sup> »*

Quant à Catherine Perret, elle présente le travail de la citation dans l'œuvre de Benjamin avec un vocabulaire similaire :

*« [...] l'usage que Benjamin fait de la citation inaugure un système rhétorique et théorique original.*

*Un système, car si les citations sont en quelque sorte mises en variation, c'est de manière que leur ensemble fasse constellation. Le texte progresse par effets de glissement, de déplacement infime entre les citations, trace leur contiguïté, leur parenté, les espaces de jonction et de frottement qui lui permettent de passer de l'une à l'autre, sans que jamais elles puissent se signifier mutuellement, s'équivaloir, mais de manière qu'elle se disposent en séries parallèles et mobiles, selon un ordre toujours susceptible de se transformer.<sup>803</sup> »*

A travers ces deux citations, on observe que l'analyse des deux techniques d'« écriture », visuelle et citationnelle, mettent en avant deux éléments qui peuvent être rapprochés des dispositifs cinématographiques. Premièrement, grâce à la mise en réseau des illustrations sur un même plan, les planches de Warburg permettent l'activation de « *champs de forces* », de « *tensions* ». Le découpage des reproductions et le « montage » que réalise Warburg, tout comme l'extraction et le montage de citations par Benjamin, permettent de faire interagir illustrations et textes entre eux et de révéler leur sens par juxtaposition. Deuxièmement, ceci induit un « *séquençage discontinu* » produit par la création d'unités allant de l'image elle-même, au groupe d'illustrations et à la planche, et de la citation elle-même, à son rapport au texte où elle est insérée ou à l'ensemble des citations introduites dans un chapitre des *Passages* par exemple. On a affaire ici à une « syntaxe » visuelle pour Warburg et textuelle

---

<sup>802</sup> Philippe-Alain, Michaud, *Sketches, Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'éclat, 2006, p. 20.

<sup>803</sup> Catherine Perret, *Benjamin. Sans destin*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 168.

pour Benjamin, qui est proche de celle du cinéma dans le sens où ce dernier peut aussi être défini comme une succession discontinue d'images qui prennent leur sens dans leur juxtaposition et dont la « grammaire » se développe dans le temps.

On a pu voir jusqu'à présent comment Malraux élabore son illustration dans le temps et l'ajuste en fonction de son discours dans l'espace signifiant du livre. Reste à observer ce que cela implique comme statut pour l'image. Nous proposons donc ici de repartir des données présentées dans les premier et second chapitres, afin de resituer sa pratique illustrative, l'effet produit par les manipulations et sa théorie des mouvements historiques dans le champ du montage en images en histoire de l'art et de ces conséquences sur sa représentation. A partir de là, c'est la question de la dissolution des catégories historiques de l'histoire de l'art par le procédé photographique qui sera posée, puisque c'est une pratique constante d'annexion au discours qui se construit dans un mouvement de « dés-indexation » et de « ré-indexation ».

Il s'agit là d'une définition du cadre conceptuel du cinéma qui fait tout le travail de Philippe-Alain Michaud lors de ses analyses des rapports qu'entretiennent les productions visuelles avec le cinéma dans son livre et son recueil d'articles sur Warburg, *Aby Warburg et l'image mouvement* et *Sketches*. Si pour le premier texte nous rejoignons la critique de Giovanni Careri qui écrit que « *le parallélisme entre les expériences de W.K.L. Dickson et les recherches de Warburg peut soulever quelques perplexités. [...] En réalité, dès le premier chapitre de son livre, Michaud ne joue pas le jeu de l'historien, il fait du Warburg sur du Warburg*<sup>804</sup> », deux analogies exprimées par l'auteur dans le second nous semble devoir être observées de plus près, puisqu'elles témoignent « *de la volonté des historiens comme des artistes de jouer de l'hybridation des savoirs et des pratiques comme moteur d'un renouvellement des approches.*<sup>805</sup> » Et c'est bien là aussi un des aspects de la théorie de l'art de Malraux telle que nous la concevons dans sa représentation.

Une telle conception est énoncée par Michaud lorsqu'il écrit que « [...] *le cinéma ne se confond pas avec le dispositif de la projection publique [...]. Avant même d'être un dispositif technique, le cinéma est une manière de penser les images*<sup>806</sup> », mais aussi par Dominique Païni qui, en 2004, écrivait lors d'une réflexion à propos de son exposition *Cocteau. Sur le fil du siècle*<sup>807</sup> :

« *Je me suis donc souvenu d'avoir insisté sur la formule : "exposition faite de matériaux de cinéma", continuée par : "exposition EN cinéma", au sens de fabriquer en cinéma, comme on dit fabriquer en fer ou en bois.*

---

<sup>804</sup> Giovanni Careri, « Aby Warburg », *Critique d'art*, n° 12, automne 1998, p. 22.

<sup>805</sup> *Idem.*

<sup>806</sup> Philippe-Alain Michaud, *Sketches, Histoire de l'art, cinéma, op. cit.*, p. 7.

<sup>807</sup> Centre Pompidou, 25 septembre 2003 - 5 janvier 2004.

*Si beaucoup continuent de confondre technique et forme, encore plus nombreux sont ceux qui confondent matériel(s) et matériau(x) de cinéma. [...]*

*Or, les matériaux qui définissent la nature d'une exposition de cinéma sont paradoxalement beaucoup moins matériels : ce sont l'enchaînement des salles – la circulation et les variations lumineuses –, la surimpression des extraits de films projetés et accrochés dans la profondeur de l'espace, les contrastes des différentes brillances ou luminescences de ces extraits – leur vitesse ou leurs saccades de projection, la longueur de leur boucles, leur rapprochement enfin, c'est-à-dire leur montage dans l'espace et dans le champ visuel du visiteur. Est-ce à dire, au fond, que faire une exposition en cinéma c'est un peu comme faire un film ? Non, ce n'est qu'une dé-monstration.<sup>808</sup> »*

De tels propos ne sont pas sans rappeler les propositions conceptuelles qui régissaient l'exposition de Michaud en 2006-2007 au musée d'art moderne, *Le Mouvement des images*<sup>809</sup>. Celle-ci regroupait un ensemble d'œuvres de la collection du Centre Pompidou au sein de différentes catégories de « matériaux cinématographiques » : défilement, projection, récit et montage. Le mouvement que provoque une telle considération au niveau de l'espace et du mode de monstration des œuvres ne manque pas de produire, et en particulier avec la catégorie du montage, une fonction de discontinuité du discours et de la représentation de l'histoire de l'art. C'est précisément ce que nous intéresse ici. En prenant en compte ces catégories cinématographiques et en nous appuyant sur ce que François Albéra définit comme le « cinématisme » possible du livre, nous tenterons un rapprochement des essais sur l'art de Malraux de ces définitions.

---

<sup>808</sup> Dominique Païni, « Les images font toujours penser au cinéma (Journal, suite...) », *Cinéma*, n° 8, automne 2004, p. 121-122.

<sup>809</sup> Centre Pompidou, 5 avril 2006 - 29 janvier 2007.

## I. Eisenstein et Malraux face au Gréco : le « cinématisme » des œuvres et des livres illustrés

S'il est possible de retracer les implications du cinéma dans la vie et l'œuvre d'André Malraux, l'identification des incidences théoriques, esthétiques et formelles dans ses œuvres écrites apparaît moins spontanément. Pourtant, il semble que le cinéma puisse permettre de préciser certains aspects du travail *sur* et *avec* l'image dans ses écrits sur l'art. Ici, bien que peu présent dans ses écrits, la référence au cinéaste Sergeï M. Eisenstein semble pouvoir tenir une place des plus significatives. La publication des *Carnets d'URSS 1934* en 2004<sup>810</sup>, a montré, sans toutefois apporter plus d'indications que les précédentes études, que l'écrivain a rencontré Eisenstein lors de son séjour en Russie en vue de l'adaptation cinématographique de *La Condition humaine*. Les commentaires sur les rencontres entre les deux hommes et ce projet sont éparés en même temps que récurrents, nous y reviendrons. Cependant, dernièrement, l'anecdote est réapparu dans un texte de François Albera à l'occasion d'une note se rapportant au texte « El Greco y el ciné » de Eisenstein<sup>811</sup>. Pour autant, l'intérêt de cette note n'est pas précisément dans le rappel de ces rencontres, ni même dans une nouvelle spéculation sur les raisons de l'abandon de cette adaptation par Eisenstein, mais dans le fait qu'elle se trouve reliée aux premières lignes du texte du cinéaste au cours desquelles apparaît la figure de Malraux. Reprenant une phrase prononcée par Renaud de Jouvenel au cours d'une promenade à Paris en 1930, Eisenstein débute ainsi son article :

*« "J'ai connu l'art et la vie par l'amour..." - dit le jeune R. de J., pilote amateur d'une petite Bugatti bleu ciel, journaliste et éditeur malchanceux d'une petite revue. L'écrivain M. fait la grimace à cette réplique.*

*Nous sommes en 1930. M. jouit déjà d'une certaine renommée littéraire. Quelques années plus tard, il remportera le prix Goncourt. Et au début de la lutte en Espagne, s'attira une gloire non négligeable en combattant le fascisme. [...] Cette scène se passe quelque part dans une rue de Paris : sur le trajet de la maison d'édition au café, à moins que ce soit du café à la maison d'édition.<sup>812</sup> »*

Il n'est alors pas difficile d'identifier « l'écrivain M. » comme étant Malraux, et, sans doute, la maison d'édition comme celle de Gallimard. Le séjour du cinéaste à Paris en 1930 est connu

---

<sup>810</sup> André Malraux, *Carnet d'URSS, 1934*, François de Saint-Cheron (éd.), Jean-Yves Tadié (préf.), Paris, Gallimard, 2004.

<sup>811</sup> François Albera, « Notes », in Sergeï M. Eisenstein, *Le Cinématisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 119.

<sup>812</sup> Sergeï. M. Eisenstein, *Le Cinématisme*, op. cit., p. 65.

et relaté à plusieurs reprises dans les études sur le milieu littéraire de l'époque ainsi que dans les mémoires du réalisateur. Tentant de projeter les films *Le Cuirassé de Potemkine* et *La Grève générale*, tous deux interdits, lors d'une conférence à la Sorbonne, la police évacue la salle et Eisenstein fait alors l'objet d'un arrêté d'expulsion. C'est par exemple à la suite de cet événement que, manière de contourner l'interdiction et de soutenir le réalisateur, la revue *Documents*, dont certains des membres étaient présents à la Sorbonne, publie sur une même double page un ensemble de photogrammes issus de *La Ligne générale* (pl. 43).

Mais, encore une fois, ce ne sont pas ces indications biographiques ni la reconstitution des faits qui nous intéresseront ici. Le point de départ de cette étude se situe quelques lignes plus loin dans le texte du réalisateur. Revenant sur la phrase de Renaud de Jouvenel, Eisenstein commente :

*« Car c'est réellement par engouement, par passion, par amour que j'ai pénétré dans le cercle des problèmes liés à tel ou tel phénomène artistique. Cela commençait toujours par un engouement instinctif pour l'un ou l'autre artiste, style ou courant. Puis il s'avérait que c'étaient eux qui comportaient les traits qui me permettaient de débrouiller théoriquement les problèmes artistiques particuliers pour lesquels j'avais un intérêt "de sang". Ou précisément ces artistes pour lesquels je m'enthousiasmais instinctivement se révélaient liés par un côté ou un autre aux problèmes qui m'agitaient – phénomène qui ne devenait clair à mes yeux que plus tard dans le contexte d'une analyse attentive.<sup>813</sup> »*

Et c'est donc à travers l'œuvre du Gréco que dans cette longue analyse Eisenstein va revenir sur certains des éléments plastiques et théoriques essentiels à son œuvre. Prenant en compte cet énoncé, et à travers un glissement de l'article de Eisenstein vers les écrits sur l'art de Malraux, il sera possible d'observer comment certaines œuvres « [permettent] de débrouiller théoriquement les problèmes artistiques particuliers [...] » ou peuvent être révélatrices des « problèmes qui [...] agitaient » l'écrivain. Cependant, on le perçoit, ce glissement nécessite une inversion. En effet, si ce sont les œuvres plastiques appartenant à l'histoire de l'art qui permettent à Eisenstein de résoudre des problèmes cinématographiques, il semble que pour Malraux, ce soit le cinéma qui puisse résoudre des interrogations liées aux arts plastiques, à l'histoire de l'art et au livre d'art. A partir de là, il sera possible de préciser le sens du montage illustratif des *Voix du silence* ainsi que la lecture des œuvres et de l'histoire de l'art par André Malraux.

---

<sup>813</sup> Sergueï. M. Eisenstein, *Le Cinématisme*, op. cit., p. 66.

Dans son article, Eisenstein traite donc de l'œuvre du Greco afin d'en tirer quelques conséquences quant à la théorisation de sa pratique cinématographique. Pour ce faire, il part d'une analyse minutieuse de l'œuvre du peintre en s'appuyant sur des études sur le peintre<sup>814</sup> et, dès les premières pages, Eisenstein donne une définition du montage cinématographique qui guidera l'ensemble de la lecture de l'œuvre du Greco :

« *Le montage cinématographique est [...] un moyen de "relier" en un point – sur l'écran – divers éléments (fragments) d'un phénomène filmé dans diverses dimensions, de divers points de vue et de divers côtés.*<sup>815</sup> »

Puis, en s'opposant aux expériences picturales représentant une action « *en plaçant les éléments dans la succession* », « *scènes décomposées en "phases successives" en un tableau unique* »<sup>816</sup>, il écrit :

« *La peinture s'est également intéressée à un procédé absolument cinématographique de la présentation d'un ensemble architectural ou d'un paysage selon les prescriptions et les méthodes mêmes que nous venons d'exposer dans leur application au cinéma. Pour parler en termes de dynamique, elle est alors parvenue, contrairement à ce qui se passe dans le premier cas, à rendre la dynamique interne de l'ensemble représenté en le dotant d'un tempérament propre, à l'aide d'un remaniement des éléments par montage.*<sup>817</sup> »

Selon Eisenstein, il est possible d'observer ce principe dans les représentations de Tolède<sup>818</sup> du Greco à travers « *l'approche nouvelle iconique d'un paysage urbain et récréation idéique d'un paysage naturel.*<sup>819</sup> » Le réalisateur cite alors *La Jeunesse du peintre El Greco* de Willumsen (1927) dans lequel l'auteur décrit la liberté que Le Greco a pris avec la représentation de l'hôpital Tavera lors de la composition du *Plan de Tolède* (1610) : décalage topographique, réduction et agrandissement par rapport à la vision naturelle, surélévation de l'horizon, etc. Suivant ces descriptions, pour Eisenstein, ce tableau, de même que *Vue de Tolède* et *Tempête sur Tolède* (1597-99), est une « construction » :

« [...] *le tableau est composé de motifs et d'éléments pris indépendamment et réunis en une "construction" arbitraire inexistante d'un point de vue unique, mais répondant pleinement aux nécessités internes de composition qui guidaient le peintre [...].*

---

<sup>814</sup> Trois ouvrages qui serviront de base à ses propos sont retenus par Eisenstein : *La Jeunesse du peintre El Greco* de J. F. Willumsen (Paris, Crès, 1927, tome 1 et 2) ; *El Greco* de Legendre et Hartman (Londres ; Paris, The Commodore Press ; Hyperion, 1937) et *Die Kunst des Greco* de Hugo Kehrer, (Munich, Schmidt, 1914).

<sup>815</sup> Sergueï. M. Eisenstein, *Le Cinématisme*, op. cit., p. 66.

<sup>816</sup> *Idem.*

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>818</sup> Les paysages en question sont trois vues de Tolède connues sous les noms de *Plan de Tolède* et *Tolède avec le pont d'Alcantara* ainsi que *Vue de Tolède sous la tempête*.

<sup>819</sup> Sergueï. M. Eisenstein, *Le Cinématisme*, op. cit., p. 67

*C'est-à-dire en se fondant non sur un regard mais sur un savoir. Non sur un point de prise de vue unique mais sur la réunion des motifs (d'éléments) isolés, au gré d'une promenade – c'est-à-dire d'un changement de point de vue – dans la ville et ses environs.*<sup>820</sup> »

Si on approche là une définition de la « construction » telle qu'elle a été énoncée à la même époque par Walter Benjamin, cherchant à définir théoriquement, artistiquement et historiquement le terme de « construction », Eisenstein en vient lui à comparer ce principe avec l'œuvre *The English Mail Coach* de Thomas de Quincey (1849) puis à l'essai du même auteur intitulé *Rhétorique*. Il le cite pour appuyer son propos :

*« ... La Rhétorique est l'art de décupler et de faire ressortir avec grand relief, à l'aide de pensées variées et frappantes, quelque aspect de la vérité qui, en lui-même, ne se soutient d'aucun sentiment spontané et dépend dès lors d'appuis artificiels... »*<sup>821</sup>

Par cette comparaison, la « construction » de la représentation de Tolède devient alors une forme proche de la syntaxe rhétorique. Mais Eisenstein précisera et nuancera son propos en s'appuyant sur d'autres œuvres, et toujours en observant les « constructions » à l'œuvre dans les tableaux du peintre. Tout au long de son étude, le réalisateur relèvera d'autres éléments cinématographiques liés au montage ou à la vision dans l'œuvre du Greco, qu'il s'agisse du « montage de traits graphiques, de tâches et de hachures » dans les dessins du peintre<sup>822</sup>, des décompositions de l'action dans *Saint Jean l'Evangéliste*<sup>823</sup>, des disproportions de la Vierge de *Vue et plan de Tolède*<sup>824</sup>, du rapport au cadre dans le *Martyre de saint Maurice*<sup>825</sup>, de la représentation du mouvement extatique ou de la représentation d'une « vision » qui se rapproche de celle de l'objectif 28mm, etc.

Malraux s'est lui aussi intéressé au Gréco et de surcroît en des termes similaires. Dans *Les Voix du silence*, au sein de la sixième section de « La création artistique », Malraux dispose sur trois pages consécutives, trois versions du *Christ chassant les marchands du temple* du Greco : la première version dite de Venise (1570), la seconde version dite de Rome (1571-1576) et la troisième version dite de Tolède (1600) (**pl. 44**). Il conclut cette série par une seconde reproduction de la version de Venise en mettant en avant, comme l'indique la légende, « *Ce que Le Greco élimine (en noir).* », par un effet de contraste entre le grisé et le

---

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>821</sup> Eisenstein citant de Quincey. *Ibid.*, p. 76.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

rehaussement des noirs grâce à une manipulation directe de la reproduction photographique. Malraux écrit à leur propos :

*« Il a peint à diverses reprises le Christ chassant les marchands du temple, et l'unité, non seulement de son sujet, mais encore d'une partie de sa composition nous permet de le suivre. Le premier de ces Christs est un des premiers tableaux qu'il ait signés. [...]*

*Depuis un siècle l'Italie chargeait son écriture d'une profusion d'ornements. Il n'y prend d'abord qu'une écriture souple et forte dont les lignes s'emmêlent comme des algues sur des roches, et qu'il atteint immédiatement dans le groupe central. [...]*

*La seconde toile donne d'abord l'impression d'une simplification. [...]*

*Vingt ans plus tard, le Greco reprend, à Tolède, le Christ et les marchands. Son véritable schème a surgi depuis longtemps ; son style s'est constitué. Il change le cadrage. Tout ce qui assurait le style hérité disparaît d'un coup. [...]. Pour isoler ce qui, dans ce "sujet", n'appartenait pas au Greco, il suffit, une fois de plus, de regarder ce qu'il en a chassé.<sup>826</sup> »*

Eisenstein s'est aussi intéressé à cette série de peintures mais, si son analyse peut être rapprochée de celle de Malraux car traitant aussi du même procédé de « reproduction », elle en diffère quelque peu :

*« On sait qu'aucun peintre n'a jamais à ce point reproduit la même toile que ne le fit le Greco. Sans compter qu'il ne s'agissait pas de variations sur un seul et même thème, mais de la simple répétition du même tableau, dans la même composition. [...] Cela apparaît de manière particulièrement évidente dans des œuvres telles que les Marchands chassés du Temple.<sup>827</sup> »*

La différence entre Eisenstein et Malraux se situe dans le fait que le premier s'intéresse à ce qui est resté identique et le second à ce qui a changé. Même constat donc, mais la conclusion diffère. On l'observe dans l'analyse que donne le réalisateur de ce qu'il définit comme la technique des « personnages découpés ». Citant le *El Greco* de Legendre et Hartmann (1937)<sup>828</sup>, Eisenstein rappelle que ce principe de reproduction « tel quel » d'éléments déjà peints dans d'autres tableaux, viendrait selon eux du fait que le Greco soit un « byzantin européenisé », car formé chez un peintre d'icônes. Eisenstein y voit là le signe d'une « tradition "hiéroglyphique" originale reliant, dans ce trait caractéristique, Byzance à un Orient plus extrême – à la Chine. » Puis, reprenant l'exemple des tableaux représentant

---

<sup>826</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, p. 419-421.

<sup>827</sup> Sergueï Eisenstein, *op. cit.*, p. 79.

<sup>828</sup> Hartman A., Legendre Maurice, *El Greco*, Londres ; Paris, The Commodore Press ; Hyperion, 1937.



Tolède, il écrit :

*« Dans cette répétition d'un canon, il y a comme la recherche et la découverte d'un signe, d'un signe idéographique incluant figurativement l'image-concept du phénomène ou du sujet. J'ai souvent été amené à écrire que grâce à son immobilité intérieure, le hiéroglyphe est indissolublement lié à une "montagicité aiguë". Car le montage reste le seul moyen de créer une diversité par la juxtaposition en soi de signes-hiéroglyphes immuables et dépourvus de nuances intérieures. [...] nous venons de découvrir, sur les paysages de Tolède, que la méthode de groupement de hiéroglyphes (de bâtiments) pour exalter l'émotion de la composition globale – cette compagne immuable de la tradition hiéroglyphique – existe à un degré intense chez ce peintre. Ce même trait, ce même penchant, pointe avec plus d'évidence encore dans ce que Willumsen – qui fut sans doute le premier à le discerner – appelle les "personnages découpés" du Greco.<sup>829</sup> »*

Si Willumsen les repère dans les variations des *Marchands chassés du temple* tout comme Malraux dix ans plus tard, Eisenstein s'intéresse quant à lui à deux des six variations du *Christ au jardin des Oliviers*. Cet exemple est alors pour lui l'occasion d'une définition plus précise du « découpage » :

*« Opération au cours de laquelle il ne modifie en rien l'aspect du groupe, ne transforme ni les attitudes, ni les poses, ni les raccourcis imprimés aux personnages, et se contente de réduire le format du groupe entier.*

*Je pense qu'il s'agit là de l'exemple le plus évident du relief que prend la démarche hieroglyphyco-montagesque du Greco par rapport aux phénomènes picturaux. Ce qui lui importe ici, c'est une coexistence de signes appelés avant tout à exprimer une conception que l'on peut traiter par juxtaposition.<sup>830</sup> »*

Si on verra qu'un même principe est relevé par Malraux, contrairement à Eisenstein, ce que l'écrivain cherche à montrer par l'exemple du Greco, c'est la manière dont il s'affranchit de la « tradition » vénitienne et romaine, sa libération de la tradition en vue de l'expression d'un style particulier. Et pour Malraux, ceci est présent au plus haut point dans les représentations de Tolède du Greco, lieu au sein duquel semblent s'accorder les propos des deux auteurs :

*« Alors comme aujourd'hui, Tolède était ocre : le Greco l'a peinte une seule fois pour elle-même – et vert sombre. Elle n'est pas un modèle, mais délivrance.*

*Elle le libéra de l'Italie. S'il est ridicule de dire que ses tableaux sont des icônes, il est bon de se souvenir que les icônes lui étaient familières. [...] Il ne copia pas plus le*

---

<sup>829</sup> *Ibid.*, *Le Cinématisme*, op. cit., p. 80.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 83.

*dessin des icones que leurs couleurs, mais il sut que la déformation cohérente est un moyen de création.*<sup>831</sup> »

Et plus loin, revenant sur l'ensemble des représentations de Tolède par le Greco :

*« A qui fera-t-on croire qu'il s'agisse alors pour lui d'aller planter un chevalet au bord du Tage ? Qui ne voit qu'il a trouvé Tolède non devant lui mais dans son génie de peintre. [...] C'est dans son atelier, dont il a tiré les rideaux noirs, qu'il a fini par crucifier Tolède ; mais de cette Tolède apparue d'abord sous le crucifix, il est cette fois parvenu à chasser le Christ.*<sup>832</sup> »

Ainsi, comme pour Eisenstein, les représentations de Tolède sont le lieu d'une « déformation cohérente », « moyen de création » et réalisées à travers « son génie de peintre » à la suite, peut-être, de souvenirs de ses promenades dont parle le réalisateur. Ici s'entrecroisent donc les analyses de Malraux et d'Eisenstein, et de manière plus appuyée encore si l'on remarque que Eisenstein cite en introduction de son texte la célèbre phrase de Zola, « La nature vue à travers un tempérament » comme principe du travail artistique. C'est ici, chez Malraux et Eisenstein, l'individualité de la création qui est mise en avant, individualité régie dans le cas du Greco par le principe de « construction ».

Pour finir sur les points de contact entre les deux textes, il faut encore rappeler que le cinéma intervient à trois reprises dans la section VI de « La création artistique ». La première fois lors d'une comparaison de l'« accent » de la ville de Tolède peinte par le Greco avec « *New York [...] à l'horizon des films de tant d'immigrés* »<sup>833</sup>, la seconde, lors du développement sur le Tintoret qui fait suite à celui sur le Greco dans lequel Malraux écrit (pl. 45) :

*« C'est [le Tintoret] qui invente la perspective que surprend l'œil au ras de terre, et que retrouveront les cinéastes en "baissant l'appareil" ; lui qui découvre dans la Montée au calvaire, la puissance d'un mouvement ascendant commencé de gauche à droite et continué de droite à gauche.*<sup>834</sup> »

On rappellera ici que Malraux ajoute une note renvoyant à sa propre pratique cinématographique en écrivant qu'il s'est lui-même inspiré du Tintoret pour un des plans de *Sierra de Teruel* : « *Eisenstein a repris ce mouvement, mais horizontal et sur deux plans, dans la scène du pont de Potempkine ; je l'ai moi-même employé descendant la scène des funérailles de l'Espoir.*<sup>835</sup> »

---

<sup>831</sup> André Malraux, *op. cit.*, p. 423.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 433-435.

<sup>833</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>835</sup> *Ibid.*, *Psychologie de l'art. La Création artistique*, Genève, Skira, 1948, p. 220.

Et enfin, la troisième référence au cinéma de cette section apparaît en conclusion de sa comparaison des œuvres du Gréco et du Tintoret :

*« Il est rare que deux peintres, venus des mêmes maîtres, s'efforcent en même temps, l'un de tout prendre au monde et l'autre de tout lui abandonner. Que, s'éclairant l'un l'autre, ils nous montrent avec autant de netteté à quel point, si l'artiste est soumis à l'histoire, il la fait. Il y a entre l'œuvre d'art et la part du monde qu'elle appelle, la même équivoque et féconde relation qu'entre le schème initial d'un poème traditionnel, l'appel du rythme et celui des rimes : l'un suscite les autres qui le suscitent à leur tour. Un œil d'aigle qui se ferme est la dernière image d'un film d'Eisenstein, parce que la paupière de l'oiseau recouvre à la fois l'œil, le drame et l'écran ; pendant la création, celle de l'homme et celle de Dieu riment aussi...<sup>836</sup> »*

Le sens d'une telle comparaison entre la vision du Greco par Eisenstein et celle par Malraux n'a pas pour but de montrer l'influence du premier sur le second, mais d'observer qu'on peut y retrouver des interprétations similaires, sous-jacentes chez Malraux, mais qui, relevées, permettent une approche renouvelée du programme iconographique des *Voix du silence*, une approche liée à ce qu'on nommera ici le « cinématisme » de l'ouvrage. La question est plus précisément de savoir, à la suite des précédentes études sur l'ouvrage, s'il est possible de définir l'ensemble de l'iconographie de l'ouvrage, mais aussi et surtout sa « lecture » et sa représentation de l'histoire de l'art, en terme de « construction » et de « montage d'attractions » ? De même, ne peut-on pas observer dans l'ouvrage comme dans la pensée de Malraux, un fonctionnement proche de la « montagicité aigüe » d'Eisenstein réalisée par la juxtaposition de « signes-hiéroglyphes » qui par « coexistence » seraient « appelés [...] à exprimer une conception que l'on peut traiter par juxtaposition ». Il s'agit donc de trouver dans la pratique illustrative de Malraux, quelques éléments d'un possible « cinématisme » que François Albéra définit en ces termes dans son introduction aux textes de Eisenstein :

*« [...] sous ce terme [de cinématisme] figure un ensemble de propriétés structurales (procédés, figures, articulations, etc.) à l'œuvre dans toute pratique artistique voire dans toute pratique symbolique.<sup>837</sup> »*

Et, on l'a vu, c'est bien dans ce sens qu'on été traitées les œuvres du Greco par le cinéaste. Mais ici se pose la question de l'application du terme « cinématisme » à l'étude d'un ouvrage ou d'une publication, puis d'une méthodologie. Si, comme le montre Eisenstein avec l'étude de *The English Mail Coach* de Thomas de Quincey, le « cinématisme » peut s'appliquer à un

---

<sup>836</sup> *Ibid.*, *Les Voix du silence*, op. cit., p. 444.

<sup>837</sup> François Albéra, « Introduction », in Sergueï Eisenstein, op. cit., p. 12-13.

texte en prose, il prend réellement son sens lors de l'observation d'un texte illustré. C'est ce que réalise François Albera au sein de son article sur la revue *Labyrinthe* publié dans le catalogue de l'exposition qui lui a été consacrée à Genève. Cet exemple est d'autant plus signifiant que son article est consacré en partie à l'étude du douzième numéro, spécial « Promesse du cinéma français » de septembre 1945, dans les pages duquel se trouvent des photogrammes du film de Malraux. Et, de surcroît, ce sont ces mêmes photogrammes qui serviront d'*images témoins* à l'auteur pour la construction de la maquette dite « farfelue » des *Voix du silence* à partir de celle de *Psychologie de l'art*. Ainsi, selon Albera, ce sont « [...] sa mise en page, son format, son régime iconographique, [...] qu'on peut appeler son "cinématisme" ». <sup>838</sup> » Il précise plus loin :

« Dans *Labyrinthe*, [...] il y a toujours confrontation, montage, rencontre ; la juxtaposition de deux images de films ou de deux documents ayant trait au cinéma recherche l'analogie et la discrédance. <sup>839</sup> »

Les éléments du « cinématisme » de la revue repérés par Albera sont tous rassemblés sous le terme d'« assemblage dynamique d'images » : « photogrammes de la largeur d'une colonne encadrant de leur déroulé le texte au centre de la page » <sup>840</sup>, jeux « de matériaux iconiques diversifiés (dessins, peintures, photographies de sculptures, ou photos de film) », « recours fréquent au grand format des dessins ou photographies, en pleine première page [...] ou sur une demi-page, sur la séquentialisation distribuée sur une double page ou plus encore, de la mise en mouvement et du découpage en détail autonomisés. <sup>841</sup> », etc. Et enfin, resituant historiquement et techniquement ces procédés, il précise que : « cette démarche "cinématique", [...] a quelques antécédents dans l'histoire du livre et de la revue "de cinéma", [...] qui connaît une explosion après la guerre [...]. <sup>842</sup> » Rappelons ici, que si effectivement ces procédés se retrouvent dans certaines revues de cinéma, on en trouve aussi des éléments de manière assez surprenante dans des revues d'histoire de l'art (pl. 46). C'est le cas par exemple dans celle dirigée par René Huyghe et Germain Bazin, *L'Amour de l'art*, dont le premier numéro de 1936 présente un article de Huyghe sur les « Affinités électives de Vermeer et Proust » accompagné sur une double page par quatre bandes de détails encadrant le texte des deux pages. Chaque bande présente un même nombre de détails d'un objet ou d'une figure (fenêtre vitrée, figure féminine, cruche et chaise) marquant la récurrence des motifs, de « signes-hiéroglyphes » pour reprendre les mots de Eisenstein, dans l'œuvre de Vermeer. Les détails, qu'il s'agisse du dos d'une chaise ou d'un personnage sont de la

<sup>838</sup> François Albera, « Le montage de *Labyrinthe* », in Zweifel Stéfan, Perthuis Gwilherm, *Labyrinthe*, Genève, Musée Rath, 2009, cahier 5, p. 11.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>841</sup> *Idem.*

<sup>842</sup> *Idem.*

même taille, tous s'inscrivent donc dans une même communauté de signification ramenée, par l'agrandissement et la réduction, au rang de signes récurrents, et non pour ce qu'ils représentent ou pour leur place dans la composition générale de la toile.

C'est précisément dans ce cadre de l'histoire de l'édition que sont élaborés, puis publiés *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*, et à travers ces exemples et ces citations d'Albera, nous nous retrouvons en effet devant une définition de ce que sont ces deux livres. Mais encore faut-il aller au-delà de la simple constatation, du repérage d'éléments cinématographiques : « séquences », « montages », « confrontations » et « juxtapositions », « mise en mouvement », etc. Si ce sont bien des éléments identifiables qu'il nous faudra rapporter, c'est aussi leur conséquence sur la représentation de l'histoire de l'art qui nous intéresse ici.

## II. Rhétorique de la reproduction d'œuvres d'art et cinématisme : rythme, séquence, ellipse et construction de l'histoire de l'art

Outre ces références au cinéma repérés dans *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*, d'autres tout aussi significatives peuvent être relevées dans les années 1930-1940, années d'élaboration de *Psychologie de l'art*, tant théoriquement que visuellement.

C'est ainsi en juillet 1934, alors qu'il séjourne en Union Soviétique, que Malraux rencontre Eisenstein pour la seconde fois après leur rencontre de 1930. Comme on le rappelait, ensemble, ils travaillent quelque temps à l'adaptation cinématographique de *La Condition humaine* publiée un an plus tôt, et ce jusqu'à un autre voyage en 1936. Eisenstein imagine alors plusieurs plans successifs et fait de nombreux croquis, tandis que Malraux lui soumet un synopsis de 32 feuillets dactylographiés<sup>843</sup>. Mais le projet ne verra pas le jour pour des raisons qu'il est encore aujourd'hui difficile de circonscrire<sup>844</sup>. Si l'on peut penser que par l'engagement politique du roman, l'adaptation cinématographique par Eisenstein semblait facilitée, c'est ne pas prendre en compte les intenses débats sur telle ou telle orientation à donner à la politique soviétique qui ont alors lieu dans ce pays. Mais, d'un point de vue artistique, la forme même de l'écriture de Malraux aurait pu permettre une adaptation efficace. En effet, nombre de ses critiques expliquent à propos des *Conquérants* (1928), de *La Condition humaine* et de *L'Espoir* (1937) que l'auteur use d'une écriture « cinématographique ». Et, pour ce qui nous concerne, cette forme se retrouve d'une certaine manière dans ses ouvrages sur l'art, et en particulier dans leur illustration.

Marcel Arland a par exemple pu dire lors de son compte-rendu de *L'Espoir* dans *La Nouvelle Revue Française* :

« Son livre est une vue à la fois panoramique et minutieuse de la révolution. Il ressortit assez bien à la technique du cinéma (de ce que pourrait être le cinéma), pour nous imposer à tout instant la perception immédiate. Nous voyons ces foules et ces cadavres ; nous entendons ces bruits de mitrailleuse ou d'avion ; nous respirons cette odeur d'incendie ou de terre humide. A l'expérience directe de Malraux viennent s'ajouter un sens de l'image et une force lyrique d'une étonnante intensité. C'est à la fois haché et vibrant ; le tableau le plus précis se prolonge et sort de son cadre jusqu'à l'instant où un nouveau tableau surgit et grandit à son tour.<sup>845</sup> »

---

<sup>843</sup> Olivier Todd, « D'Eisenstein à l'Humanité », in André Malraux. *Une vie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 202-216.

<sup>844</sup> François Albera, « Introduction », in Sergueï Eisenstein, *Le Cinématisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 119.

<sup>845</sup> Marcel Arland, « *L'Espoir*, par André Malraux », *La Nouvelle revue française*, 26<sup>ème</sup> année, n° 293, 1<sup>er</sup> février 1938, p. 305.

De la même manière, Christiane Moatti écrit à propos de ces romans qu'il s'agit d'une littérature qui « *privilégie les scènes par rapport au récit, joue de la discontinuité et des enchaînements tels qu'il les pratiquait lui-même dans les romans, et en particulier dans [...]* La Condition humaine.<sup>846</sup> » Plus loin, on l'a déjà cité, l'auteure montre que ce rapport à la discontinuité et à l'enchaînement, que nous rapprocherons ici du montage, se perçoit jusque dans l'observation de ses manuscrits. Ainsi, selon Moatti, ceux de *Psychologie de l'art* sont « *[des] suites de fragments où alternent [...] dactylographie et éléments manuscrits qui viennent s'incorporer à l'état antérieur dactylographié, lui-même abondamment corrigé, le tout rédigé sur des papiers très divers avec de nombreuses découpes et des collages.*<sup>847</sup> » Il s'agit là d'une pratique que l'on peut, par analogie, rapprocher de celle du cinéaste dans sa salle de montage, joignant ou intercalant des plans entre eux. C'est ce lien entre littérature et montage visuel que nous travaillerons ici et qui s'exprime dans une série d'éléments rhétoriques spécifiques.

Cependant, un autre élément est à relever. Après son séjour de 1936 en URSS, Malraux se rend en Espagne et participe à la guerre civile au côté des républicains. De cette expérience, aboutiront deux œuvres : un livre, *L'Espoir* (1937), et une adaptation cinématographique de celui-ci deux ans plus tard, *Sierra de Teruel*. Dans ce dernier, au sein d'autres références<sup>848</sup>, il est possible d'y repérer l'influence du cinéma russe autant dans l'engagement politique que dans une forme de réalisme mythique et l'utilisation de certains plans, cadrages (contre-plongées, gros plans, etc.) et compositions (le parallèle entre le Tintoret, Eisenstein et la scène finale du film de Malraux).

C'est après la réalisation de ce film que Malraux rédige l'article « Esquisse d'une psychologie du cinéma »<sup>849</sup>. On trouve dans ce texte l'empreinte de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » de Walter Benjamin<sup>850</sup>, mais aussi celle des théories du montage cinématographique du début du siècle et de la culture cinématographique de l'auteur. Cependant, l'intérêt de ce texte réside aussi dans la méthode comparative que Malraux emploie : une série de confrontations entre le cinéma et d'autres arts (la peinture, la photographie, la radio, le théâtre et le roman). C'est par exemple lors de celle avec la photographie que Malraux écrit que si celle-ci remplace en un sens la peinture dans la reproduction du réel, elle suit la même évolution dans une histoire plus condensée, pour finalement s'arrêter au même endroit : le problème de la capture du mouvement. Selon lui, c'est alors le cinéma qui prend le relais sur cette question, puisque ce qui permet la

<sup>846</sup> Moatti, Christiane, « Notices », in André Malraux, *Écrits sur l'art*, T. I, Paris, Gallimard, 2004, p. 1256.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 1374-1375.

<sup>848</sup> Emmanuel Siety, « De l'Espoir à *Sierra de Teruel*. L'ironie des constellations. *Sierra de Teruel* d'André Malraux », *Cinéma*, n° 9, 2005, p. 134-161.

<sup>849</sup> André Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Verve*, n° 8, 1940, p. 69-73.

<sup>850</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 177-220.

possession du mouvement en art n'est pas une découverte artistique, « *ni une modification de l'image, c'est une succession d'images [...]*.<sup>851</sup> » « [...] *Pour que se continuât le grand effort de représentation enlisé dans le baroque, écrit Malraux, il fallait arriver à l'indépendance de la caméra par rapport à la scène représentée. Le problème n'était pas dans le mouvement des personnages à l'intérieur d'une image, mais dans la succession des plans. Il ne devait pas être résolu techniquement par une transformation de l'appareil, mais artistiquement, par l'invention du découpage.*<sup>852</sup> » Phrases que l'on retrouvera mot pour mot ou presque dans *Psychologie de l'art* et dans *les Voix du silence*. Ce sont donc pour l'auteur ces deux éléments, plan et découpage, qui permettent au cinéma de devenir un moyen d'expression, de devenir un art : « *A partir de là, il put chercher la succession d'images significatives [...]*.<sup>853</sup> »

Cependant, ce principe qui fonde toute son argumentation, sera ensuite complété par cette autre proposition de définition au sein d'une comparaison avec le théâtre :

*« La naissance du cinéma en tant que moyen d'expression (et non de reproduction) date de la destruction de cet espace circonscrit [de la scène] ; de l'époque où le découpeur imagina la division de son récit en plans, envisagea, au lieu de photographier une pièce de théâtre d'enregistrer une succession d'instant, d'approcher son appareil (donc de faire grandir les personnages dans l'écran quand c'était nécessaire), de le reculer ; surtout de substituer au plateau d'un théâtre, le "champ", l'espace qui sera limité par l'écran – où l'acteur entre, d'où il sort, et que le metteur en scène choisit, au lieu d'en être prisonnier. »<sup>854</sup>*

Si l'on perçoit dès lors quel lien il peut exister entre le cinéma et le livre illustré (succession des planches, cadrages des détails et sélection démiurgique, travail du champ de force dans l'espace limité de la double page, etc.), on citera ici un passage essentiel qui traite des liens entre cinéma et roman et qui appuie, lors d'une comparaison entre le livre, le théâtre et le roman, la nécessaire « construction » des œuvres littéraires et cinématographiques en « séquences » :

*« L'entracte est un des grands avantages du théâtre. Des choses se passent pendant que le rideau est tombé. L'auteur dramatique les fera connaître par allusion. Pour se délivrer des instants morts, le roman a la page blanche qui sépare les parties, le théâtre l'entracte ; le cinéma n'a pas grand chose.*

---

<sup>851</sup> André Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *art. cit.*, p. 7.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 8.



*Un professionnel répondra qu'il dispose de la division en séquences, que chaque séquence se termine par un fondu, et que le fondu suggère au spectateur le passage du temps. C'est vrai, mais d'une façon toute relative : il suggère le passage d'un temps dans lequel il ne s'est guère produit d'actes imprévisibles. Au contraire du temps de l'entracte qui peut être un temps meublé, celui du fondu permet mal l'allusion à ce qui l'a rempli, si ce qui l'a rempli implique la modification des personnages.<sup>855</sup> »*

De manière à préciser ce rapport fondamental pour nous entre écrits et cinéma, deux textes nous seront utiles, puisque, traitant pourtant, pour l'un, de *Sierra de Teruel* et, pour l'autre, de la place de la rhétorique dans les écrits de l'auteur, ils finissent par se rapprocher autour d'une figure de style employée dans l'un et l'autre des médiums par Malraux, l'ellipse. En considérant après Malraux que « *La séquence est l'équivalent du chapitre.*<sup>856</sup> », l'ellipse semble lui permettre de résoudre en partie, dans le roman, dans ses écrits sur l'art et dans le cinéma, cette question de liaison entre les « séquences ». Le premier article est « Malraux entre rhétorique et littérature » de Jean-Claude Larrat<sup>857</sup>. Bien que, afin de se concentrer sur les *Conquérants*, roman de Malraux publié en 1928, l'auteur précise qu'il mettra de côté plusieurs aspects et parmi lesquels « *la question de la littéralité des essais sur l'art, question qui rejoint la question plus générale de la littéralité des essais au XX<sup>ème</sup> siècle*<sup>858</sup> », en suivant sa démonstration et les définitions qu'il propose, nous serons amenés à tirer quelques conséquences pour les écrits sur l'art et leur relation à des catégories cinématographiques. Ainsi, en s'appuyant donc sur les *Conquérants* et en particulier sur le personnage de Garine, l'auteur propose d'abord une dichotomie entre « propagande » et « rhétorique », la première étant l'option privilégiée par Garine dans son action au sein de la révolution chinoise et qu'il définit comme « *[les] techniques de manipulation de l'opinion, de gestion des foules, des "masses", [qui] remplacent l'art oratoire et son efficacité dans les enceintes politiques traditionnelles, l'espace de la rue se substituant à celui des salles de meetings.*<sup>859</sup> » Dans cette opposition manifeste dans le roman entre rhétorique et propagande, ainsi que dans le choix de se positionner du côté de la seconde apparaît, selon l'auteur, « *une littérature soucieuse de retrouver cette efficacité sociale que le symbolisme lui avait refusé.*<sup>860</sup> » Malgré le fait que ce soit bien là le propos de Malraux dans *Les Conquérants*, en ce qui concerne la

---

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>856</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>857</sup> Jean Claude Larrat, « Malraux entre rhétorique et littérature », communication proposée au Séminaire « André Malraux, à l'Université Paris-IV Sorbonne le 8 février 2010. Texte inédit mis en ligne le 17 février 2010. [www.malraux.org/index.php/articles/1052-larrat2.html](http://www.malraux.org/index.php/articles/1052-larrat2.html), texte consulté le 14 août 2010, p. 3.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 5.

« théorie de la littérature » de Malraux, selon Larrat, c'est toutefois plus à une influence symboliste et Gidienne qu'il semble falloir se référer, et ce en particulier pour les notes que Malraux rédige pour la NRF :

*« Il ne s'agit plus de se référer à une rhétorique des genres pour classer et juger les œuvres présentées mais de cerner aussi précisément que possible le style (ou le langage ?) propre à chaque auteur et à chaque œuvre. Encore cette notion de style doit-elle être entendue que dans le sens de style d'auteur, la valeur d'une œuvre tenant à la force avec laquelle un écrivain réussit ou non à imposer un univers personnel, irréductible à tout autre. C'est tout à fait l'idée – très gourmontienne – selon laquelle un individu n'est pas le dernier degré, l'atome d'un classement qui commencerait par les espèces ou les genres, mais une totalité qui, par la grâce du génie, peut imposer son style particulier au monde.<sup>861</sup> »*

Il s'agit d'une thématique essentielle appartenant à celles que l'on a pu observer dans *Psychologie de l'art* et dans *Les voix du silence* et qui conditionne les qualités stylistiques des œuvres d'art selon Malraux. Mais plus précisément, ce qui nous intéresse dans cet article, c'est que ce mouvement se trouve joint dans ses écrits sur l'art et le cinéma à une seconde option. Cette dernière est pour nous importante puisqu'elle rejoint les qualificatifs employés par Christiane Moatti et Jean-Yves Tadié précédemment cités :

*« Le ton change nous semble-t-il, après 1931, date de la réaction de Trotski aux Conquérants. Plus qu'il n'analyse des œuvres, Malraux, désormais, plaide pour une forme moderne d'écriture. Il plaide alors pour une littérature de montage, dont les deux principales caractéristiques sont encore définies contre la tradition rhétorique, mais sans référence, désormais, au symbolisme sur l'originalité créatrice : il s'agit du refus de la composition [...] et du refus de la "métaphore" au bénéfice de "l'ellipse" [...] Dans le dernier cas, il ne faut pas voir dans "l'ellipse" une figure de rhétorique parmi d'autres mais bien un procédé syntaxique consistant à briser la continuité narrative qui représente la composition traditionnelle. Malraux partage ainsi une certaine conception de l'écriture littéraire venue du roman américain et probablement, du cinéma [...].<sup>862</sup> »*

On rappellera que pour Gérard Genette, l'ellipse se définit comme une des formes temporelles énoncées dans *Figure III*<sup>863</sup> et dont la caractéristique est qu'une partie de l'histoire événementielle est gardée sous silence dans le récit. Théoriquement dans son texte sur le cinéma, mais aussi visuellement dans ses écrits sur l'art, l'ellipse est une « figure de

---

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>863</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

style » centrale pour Malraux et est reliée à la question de mythe, comme si elle était la forme même de la représentation mythique, dépassant, pour le cinéma, la figure « mythique » de la starification de l'acteur, et en particulier de l'actrice. Pour lui, c'est le montage et l'ellipse cinématographique, ou plutôt le montage par soustraction et réarrangement qui est à même de produire des figures mythiques. C'est en ce sens qu'il rapporte cette anecdote à propos de Charlot :

*« J'ai vu en Perse un film qui n'existe pas et qui s'appelait la Vie de Charlot. Les cinémas persans sont en plein air ; sur les murs qui entouraient les spectateurs, des chats noirs, assis regardaient. Les exploitants arméniens avaient fait un montage de tous les petits charlot, astucieusement, et le résultat, un très long métrage, était surprenant : le mythe apparaissait à l'état pur.<sup>864</sup> »*

On rappellera que c'est ce même principe qui régit la construction par montage de sa *Vie de Napoléon*<sup>865</sup>, montage de textes anonymes publiés au sein de la collection de Gallimard « Mémoires révélateurs » dirigée par Malraux, mais aussi *Tout l'œuvre peint de Vinci* dont on a vu la critique par Bataille.

Emmanuel Siety dans un long article sur *Sierra de Teruel*<sup>866</sup> se reporte à cet extrait de Malraux sur Charlot lorsqu'il en vient à considérer, lui aussi, le lien entre ellipse et la construction mythique dans une section de son article sur *Sierra de Teruel* intitulée « Mythe/Cinéma/Réalité ». Mais pour cela, l'auteur fait un détour par le procédé narratif et la méthode de tournage de Malraux, c'est-à-dire la volonté de Malraux d'insérer des scènes prises sur le vif à celles mises en scène :

*« Le mythe peut se présenter sous la forme de vestiges de civilisations perdues ; il peut aussi s'écrire au présent, et en Espagne c'est cette variante que Malraux vient chercher. Au-delà de l'engagement politique, Malraux vient en Espagne faire l'expérience d'un présent héroïque, mais dont il faudra extraire l'essence mythique par montage.*

*[...] il s'agit de monter l'événement présent avec l'histoire passée, pour que le présent advienne comme moment historique. Il faut que le passé communique son essence tragique au présent, et que la violence de l'instant présent injecte dans les veines de l'histoire un sang brûlant : ce sera pour Malraux l'alchimie du mythe.<sup>867</sup> »*

---

<sup>864</sup> André Malraux, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *art. cit.*, p. 15.

<sup>865</sup> *Ibid.*, *Vie de Napoléon*, Paris, Gallimard, 1930.

<sup>867</sup> Emmanuel Siety, « De l'Espoir à *Espeir*. L'ironie des constellations. *Sierra de Teruel* d'André Malraux », *Cinéma*, n°9, 2005, p. 146.

Mais d'un point de vue narratif, c'est un autre exemple, d'abord repéré par André Bazin dans *Le Cinéma de la Libération à la nouvelle vague*<sup>868</sup>, que reprend Siety et qui selon lui est révélateur d'une écriture elliptique rejoignant celle de Larrat. Précisons d'emblée que si cette liaison au mythe est effectivement claire dans les propos de Malraux, insérée ici dans le texte de Siety, l'ellipse est considérée sous deux angles qui ne touchent pas au même endroit dans la pensée de l'auteur. Si une utilisation de l'ellipse confine bien à la représentation mythique (Charlot), une seconde constitue une figure stylistique, un procédé narratif qui exprime autre chose, et qui se rapproche d'une position de rhéteur adoptée par Malraux, dans le sens où il s'agit bien d'un procédé « [censé] *donner [son] efficacité [au] discours par [lequel] on veut agir sur les hommes*<sup>869</sup> », ici le spectateur du film et, pour nous, le lecteur des livres illustrés de Malraux. Ainsi, Siety écrit-il en s'appuyant sur Bazin :

« "[...] l'aviateur défiguré demande à Magnin s'il a un miroir, nous voyons le capitaine ouvrir son portefeuille comme pour chercher, en sortir légèrement une petite glace ronde, la remettre et répondre : 'Non'". Dans cette scène où Bazin voit une ellipse, Malraux demande seulement au spectateur de comprendre que Peña n'a pas le cœur de montrer à l'aviateur défiguré le reflet de son visage détruit. Aucun événement ne manque : ce sont simplement les mobiles de Peña qui ne sont pas explicités. Malraux requiert du spectateur une démarche inductive qui le fait remonter non pas d'une action à une autre, mais d'une action à la pensée qui l'a motivée. L'exemple typique du film (et du roman) : la gymnastique inductive à laquelle Malraux contraint le spectateur donne constamment à celui-ci le sentiment d'être pris de vitesse par la pensée des personnages.<sup>870</sup> »

Si l'on s'éloigne ici du rapport entre ellipse et mythe, cette description nous permet de nous rapprocher des écrits sur l'art si l'on considère qu'au sein de ceux-ci, se joignent et le « *procédé syntaxique consistant à briser la continuité narrative* » de Larrat, et la « *gymnastique inductive* » de Siety, et ce dans les « coulées » repérées par Duthuit. A partir de là, si le lien entre écrit fictionnel et fiction cinématographique est établi sur les bases de la question de l'ellipse, et que le cinéma est au cœur de l'analyse de Malraux sur le Gréco ou encore que lui-même définit sa pratique illustrative comme cinématographique, la question se pose justement de savoir ce qui est cinématographique dans sa pratique illustrative et comment cela permet une « construction » de l'histoire de l'art ?

---

<sup>868</sup> André Bazin, « André Malraux. *L'Espoir* », in *Le Cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983, p. 158-159.

<sup>869</sup> Jean-Claude Larrat, *art. cit.*, p. 4.

<sup>870</sup> Emmanuel Siety, *art. cit.*, p. 150-151.

A travers la présentation des reproductions photographiques d'œuvres d'art, de la structure et de l'argumentation des *Voix du silence*, il est apparu que cet ouvrage peut se définir par son choix argumentatif et donc de présentation des illustrations comme une série de confrontations « thématiques » qui en suit le déroulement. Il importe cependant d'observer ce que cela implique dans la « lecture » de l'ouvrage et de ses illustrations. Pour ce faire, l'appellation « rhétorique des illustrations » utilisée par Christiane Moatti<sup>871</sup> sera un nouveau point de départ. Celle-ci se manifesterait selon l'auteure par la triade juxtaposition, agrandissement et fragmentation. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause cette définition, on a montré jusqu'à présent qu'elle se construisait bien comme telle, mais d'en marquer la complexité et l'impact sur la représentation de l'histoire de l'art dans le genre éditorial. En effet, l'utilisation du terme « rhétorique » implique différents présupposés parmi lesquels se trouve le fait que les illustrations ont une forme d'indépendance par rapport au texte. Si les illustrations possèdent une *rhétorique*, c'est qu'elles peuvent être considérées dans une certaine *unité*, ou du moins qu'elles peuvent être regroupées en *séquences argumentatives* et/ou *iconographiques* permettant une lisibilité, une compréhension d'un *discours*, lui-même autorisé par leur présentation sous forme de *syntaxes* indentifiables, comme un art qui dépend d'« *appuis artificiels* » pour « *décupler* » les significations, rappelle Eisenstein en citant Quincey<sup>872</sup>.

Ainsi par exemple, dans *Les Voix du silence*, les illustrations suivent la structure de l'ouvrage en quatre chapitres. Ceux-ci sont partitionnés en grandes sections, elles-mêmes divisées en ensembles argumentatifs marqués dans le texte par des sauts de lignes. On a remarqué que, visuellement, les reproductions d'œuvres appuient cette structure, comme par exemple entre la fin du « Musée imaginaire » et le début des « Métamorphose d'Apollon » (pl. 47). Ici, le « Masque Sumérien (III<sup>e</sup> Mill.) »<sup>873</sup>, dernière illustration du « Musée imaginaire », répond à la première reproduction du chapitre suivant, « Art grec. Apollon du Tibre (fragment) »<sup>874</sup> : par leur style de représentation de la figure humaine, elles s'opposent autant qu'elles se répondent et marquent ainsi visuellement la fin d'un chapitre et le début d'un autre, tout en les liant.

L'entrecroisement entre chapitres, séquences illustratives et séquences cinématographiques s'opère ici assez clairement, si l'on se réfère encore une fois à la citation du texte d'Eisenstein, « [trouver] dans la combinaison d'images le moyen de provoquer [...] un mouvement affectif, qui éveille à son tour une série d'idées », bien qu'il faille préciser que par ces « combinaisons d'images » Malraux cherche moins à provoquer comme Eisenstein « un

---

<sup>871</sup> Moatti, « Notice », in André Malraux, *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 2004, p. 1340-1343.

<sup>872</sup> Sergueï M. Eisenstein, *Le Cinématisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 76.

<sup>873</sup> André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 2004, p. 124.

<sup>874</sup> *Ibid.*, p. 126.

*mouvement affectif* », qu'une série d'idées ou, du moins d'impressions visuelles, appuyant son discours. De la même manière, si on se reporte à la phrase issue d'« Esquisse d'une psychologie du cinéma », « *La séquence est l'équivalent du chapitre*<sup>875</sup> », la suite du chapitre « Les métamorphoses d'Apollon » est particulièrement parlante dans le sens où les illustrations se regroupent en séquences portant sur les représentations humaines des monnaies celtiques, de l'art « gréco- » puis « gothico-bouddhique », etc.

Aussi, si l'on peut ici parler de séquences illustratives chez Malraux, c'est que l'on retrouve dans les *Voix du silence* des ensembles d'illustrations, placés successivement, ayant un début et une fin, et qui sont de surcroît historiquement circonscrits pour cet exemple, ce qui n'est pas le cas pour ce livre. En effet, plus que la construction dans un parallèle séquence/chapitre, la pratique cinématique de Malraux se conçoit lors d'un déploiement dans l'ensemble de l'ouvrage, lieu de d'inscription du « musée imaginaire » de Malraux et qui se décompose en sous-ensembles signifiants, des séquences dans la séquence. Malraux découpe et intercale ses images comme il le fait lors de la réécriture de son livre et comme le réalisateur tel qu'il le définit lui-même dans « Esquisse d'une psychologie de cinéma »<sup>876</sup>. On peut par exemple l'observer dans la fin de la séquence sur les monnaies celtiques qui finit comme un *fade out* sur les images de deux bas-reliefs gallo-romains et « gothico-bouddhiques » et d'une statuette gallo-romaine<sup>877</sup>.

Si l'on a pu dire qu'une indépendance par rapport au texte était nécessaire pour mettre en place une syntaxe visuelle aboutissant à une rhétorique illustrative, cela se manifeste par la présence physique de l'image dans le livre (densité illustrative, taille, mise en page, etc.). On retrouve en effet un grand nombre d'illustrations en pleine page, certaines provoquant des « pauses illustratives » plus ou moins longues, comme par exemple lors de la succession des reproductions d'une mosaïque du VII<sup>ème</sup> siècle, d'une fresque du XI<sup>ème</sup>-XII<sup>ème</sup> siècle et du détail de *Notre-Dame de la Belle Verrière*<sup>878</sup>. Et, si elles se rapportent toujours au texte, leur succession et leur isolement spatial finissent bien de construire ou d'appuyer l'indépendance de certaines séquences illustratives. L'image prend ainsi visuellement le pas sur le texte.

La question de l'illustration des *Voix du silence* et sa jonction à des caractéristiques cinématographiques touchent à la perception de celles-ci dans l'espace du livre lors de la lecture, c'est-à-dire lors du temps de perception du texte et des illustrations.

Cependant, si jusqu'à présent le cinéma, ou plus précisément le montage cinématographique, a servi d'appui à l'analyse de l'autonomie relative des illustrations au sein

---

<sup>875</sup> *Ibid.*, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *art. cit.*, p. 12.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>877</sup> *Ibid.*, *Les Voix du silence*, *op. cit.*, p. 142-145.

<sup>878</sup> *Ibid.*, *Psychologie de l'art, Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947, p. 37-39.

du livre, des rapports images/images, et donc des syntaxes visuelles présentes dans le volume, cette comparaison permet seulement de proposer une grille de lecture des illustrations des *Voix du silence* alors que le cinéma est présent jusque dans le texte. Et ceci à une place et d'une manière des plus significatives. En effet, dans la première section de l'ouvrage, « Le musée imaginaire », Malraux cite Griffith au cœur même de son argumentation sur la reproduction photographique. Griffith est pour Malraux l'inventeur du mouvement de la caméra indépendamment de la scène représentée et, consécutivement, du découpage plan par plan :

*« La légende veut que Griffith, ému à l'extrême par l'expression de l'actrice qu'il dirigeait, ait fait tourner à nouveau, de plus près, le fragment de scène qui venait de le bouleverser, et que, parvenant à intercaler en son lieu le seul visage de la femme, il ait inventé le gros plan.<sup>879</sup> »*

A la suite de cette mention, il semble que l'on puisse comparer la position et la méthodologie de Malraux à celle du réalisateur. Envisageant l'histoire de l'art dans son ensemble, il porte son attention sur telle période, telle œuvre, tel artiste, qu'il juxtapose ou insère au sein d'œuvres de telle autre période, tel autre artiste, tels autres détails d'œuvres, *découpant*, ou *déconstruisant* ainsi les ensembles homogènes chronologiques, monographiques ou géographiques. C'est cette pratique qui lui permet de rapprocher tel détail de bas relief d'une sculpture, ou tel détail de gravure d'un tableau, bien que ceci se fasse parfois de manière insistante, ce qui peut mener à une définition de son utilisation de l'image qui pourrait être assimilée à une rhétorique forcée comme l'on montré Duthuit et Gombrich. En effet, au cinéma, le gros plan est le rapprochement de l'appareil vers un objet ou une personne, mais la taille du cadre de cette image (le cadre de la caméra, puis par extension celui de l'écran de projection) reste le même que celui du plan précédent, alors que Malraux en change les dimensions (**pl. 48**). Pour reprendre l'exemple des statuettes sumériennes, les photographies en « plain-pied » sont de petite taille sur une même page présentée conjointement au texte, alors que les agrandissements sont chacun en pleine page sur une même double page. Le cadre général est alors la page, et, plus qu'au cinéma, ce dispositif produit visuellement du sens.

Cependant, si avec ces éléments on approche bien une définition cinématique des ouvrages illustrés de Malraux, l'écrivain, dans les années 1970 prend conscience des insuffisances de cette pratique et se tourne vers l'audiovisuel, nouveau moyen désormais disponible pour la diffusion de l'art : « *si le Musée imaginaire apporta naguère aux arts plastiques leur*

---

<sup>879</sup> *Ibid.*, *Les Voix du silence*, op. cit. p. 121-122.

*imprimerie, l'audiovisuel va leur apporter leur alphabétisation.*<sup>880</sup> » Mais, tout comme il opère un décalage entre ses livres sur l'art et le genre de l'histoire de l'art, les projets qu'il entend mener sont à considérer dans un écart avec les films sur l'art qui sont développés dans les années 1950 par Paul Hassaert et soutenus par René Huyghe<sup>881</sup>. Moncef Khémiri fait un long descriptif des « rêves de films sur l'art » présents dans *L'Intemporel*<sup>882</sup>. Il en identifie trois sur lesquels nous ne reviendrons pas ici, mais dont on retiendra les composantes :

*« Ces films d'art, nous prévient [Malraux], ne devraient être ni des films didactiques, ni des films d'illustration, ni des films chronologiques, car dans tous ces cas on soumettrait respectivement l'art à un savoir positif, à un texte qui le précède, à une histoire qui le conditionne. Ce qui devrait prévaloir dans le film d'art, c'est son orientation poétique qui consiste à mettre en valeur l'appel impérieux qui fait naître les œuvres, la parenté profonde qui les unit en dépit de leur appartenance à des époques et des cultures différentes.*<sup>883</sup> »

Dans ce que Khémiri identifie comme le deuxième projet de film, l'auteur rappelle les mots de Malraux marquant, à l'image de la reproduction qui dépasse le musée, que le film dépasse le livre illustré : *« Imaginons aussi le film qui montrera ce que je n'ai pu montrer qu'image par image [...] »*<sup>884</sup>. Et Khémiri de montrer comment ce dépassement a lieu lors de la reprise de ses séquences illustratives sur le Gréco :

*« Le film d'art dont rêve Malraux aurait pour fonction de montrer par une syntagmatique continue, l'itinéraire qui conduit le Greco à se libérer de "l'attirail de la volupté vénitienne et du pittoresque oriental pour répondre à son véritable "schème" imaginaire et par une "espace sans lointain" sa quête du sacré. Celle-ci prend avec la substitution de Tolède aux donateurs, puis avec "la vue de Tolède délivrée de la Croix qui en est le secret", un accent dramatique.*

*Par le procédé de la surimpression, le film retracerait la lente genèse d'un style et d'une vision en superposant les œuvres les unes aux autres. Il montrerait en particulier comment le paysage tolédan qui passe de l'arrière plan au premier plan, devient, comme la chaise de Van Gogh, un "idéogramme" de l'âme du peintre.*<sup>885</sup> »

---

<sup>880</sup> *Ibid.*, *La Métamorphose des Dieux*, T. 3., *L'Intemporel*, Paris, Gallimard, 1976, p. 376.

<sup>881</sup> Cf. Chevreffils-Desbiolles Yves (dir.), *Le Film sur l'art et ses frontières*, Aix-en-Provence, Université de Provence ; Institut de l'Image ; Atelier du Livre, 1998 ; Lemaître Henri, *Beaux-Arts et Cinéma*, Paris, Cerf, 1956 ; Céline Maes, « Le Cinéma auxiliaire de l'histoire de l'art : l'exemple de Paul Haesaerts et du film sur l'art », 2.0.1, n° 3, novembre 2009, p. 28-31 ; Marsolais Gilles, *Le Film sur l'art, l'art et le cinéma : Fragments, passages*, Montréal, Tryptique, 2005.

<sup>882</sup> Moncef Khémiri, « Malraux et l'audiovisuel. Rêves de film sur l'art », *Revue des lettres modernes*, n° 10 : « Réflexions sur les arts plastiques », 1999, p. 95-109

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>884</sup> André Malraux, *L'Intemporel*, op. cit., p. 369.

<sup>885</sup> Moncef Khémiri, art. cit., p. 98-99.



La succession des images d'œuvres du Greco dans *Les Voix du silence* est « en deçà du processus poétique que Malraux aurait voulu rendre, car non seulement elle s'appuie sur des images juxtaposées, mais n'étant qu'une activité discursive abstraite, elle ne peut montrer la "faculté transformatrice" en action [...] »<sup>886</sup>, écrit Khémiri.

Pour finir sur ces rapports entre livres illustrés et films, on s'arrêtera un instant sur une comparaison initiée par Jean-Pierre Zarader entre *Les Voix du silence* et *Les Statues meurent aussi* d'Alain Resnais et Chris Marker<sup>887</sup>. Cependant, si dans ce texte, l'auteur cherche à repérer les différences et les convergences des réalisateurs et de l'écrivain, et ce au niveau de l'effet de décontextualisation qu'induisent l'insertion de l'œuvre dans le musée et sa reproduction photographique et cinématographique, on remarquera que Zarader ne prend pas en compte un aspect important de cette comparaison. En effet, lorsqu'il se réfère aux *Statues meurent aussi*, l'auteur s'appuie sur le premier tome des *Commentaires* de Chris Marker<sup>888</sup>, ouvrage au sein duquel le réalisateur transcrit, sous forme de textes accompagnés de photogrammes, des films qu'il a réalisés et d'autres qui ne sont qu'à l'état de projet. Conduit par le fait que les scripts de ses films contiennent une qualité littéraire non négligeable, le réalisateur met en place dans ce livre une série de rapports entre texte et images qui appuie de nouveau une possible construction cinématique du livre illustré en plaçant l'image au sein ou en marge du texte dans un ensemble de rapports poétiques et rhétorique qui complexifie la pratique illustrative à l'œuvre chez Malraux.

C'est un mouvement inverse aux livres de Malraux qu'il faut donc repérer ici, mouvement qui trouvera aussi toute son ampleur dans un livre sur l'art publié en 1972 (un an donc après les commentaires et la même année que *L'Intemporel*) et dont le graphiste chargé de la mise en page a récemment expliqué que les *Commentaires* de Marker constituaient une source importante de son travail<sup>889</sup>. Il s'agit de *Ways of Seeing* de John Berger, ouvrage que l'on s'attachera maintenant à observer.

---

<sup>886</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>887</sup> Jean-Pierre Zarader, « Les Voix du silence d'André Malraux et Les Statues meurent aussi d'Alain Resnais et Chris Marker. Une harmonie polémique », *Revue des lettres modernes*, n° 10 : « Réflexions sur les arts plastiques », 1999n p. 163-166.

<sup>888</sup> Chris Marker, *Commentaires*, Paris, Seuil, 1971.

<sup>889</sup> Åbäke, Richard Hollis, « Ways of working, Thinking, Living », *Back Cover*, n° 3, hiver-printemps 2010, p. 7.

### III. André Malraux et John Berger : Discours en images et audiovisuel, métamorphose et critique

En 1972, John Berger, écrivain britannique dont l'œuvre littéraire emprunte autant les voies du roman que de la critique d'art ou du reportage, opte pour celles du didactisme critique pour l'émission *Ways of Seeing*. Structuré en quatre épisodes, le programme est diffusé sur les canaux de la BBC Four<sup>890</sup>. Abordant dans un premier temps les modalités par lesquelles la reproduction mécanisée influe sur la perception des œuvres d'art, Berger en vient à porter sur l'histoire de l'art un regard critique construit par une pratique militante de l'écriture<sup>891</sup> : les figures féminines sont observées comme soumises au regard masculin, les paysages et les natures mortes comme les figurations des biens des commanditaires, et l'iconographie publicitaire comme la perpétuation de codes historiques de représentations sociales. Quelque temps après la diffusion de l'émission, la même année, chez Penguin Books et en coédition avec British Broadcasting Corporation, Berger publie un livre éponyme au format poche dont la mise en page est confiée à Richard Hollis<sup>892</sup>. L'édition est compartimentée en sept sections : quatre chapitres comportant texte et images qui reprennent la structure argumentative de l'émission, et trois chapitres visuels, uniquement composés d'images.

On le perçoit, bien que s'opposant sur nombre de points, les ouvrages de Berger et de Malraux partent de préoccupations communes et peuvent de ce fait s'inscrire dans une même histoire, celle du discours sur l'art en images contenant en lui-même une théorie liée à la monstration des œuvres par la reproduction photographique. En effet, « Le musée imaginaire », premier chapitre des *Voix du silence*, autant que la première section de *Ways of Seeing* (émission et livre), peuvent être considérés comme des exposés de méthode, chacun sous-tendu par une lecture des textes de Benjamin, en particulier de son texte « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » de 1936<sup>893</sup>. Observer ici ce parallèle permettra certes de saisir de nouveau l'essai de Benjamin comme une source théorique et méthodologique de Malraux, mais aussi comme le point d'appui de pratiques de l'image issues de lectures divergentes de l'auteur allemand. Plus précisément, il semble que l'appropriation du texte de Benjamin par Malraux constitue, comme d'autres textes, une

---

<sup>890</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, BBC Four, 1972.

<sup>891</sup> Une des manifestations spectaculaires de cet engagement est le scandale lié à la remise du Booker Prize pour son roman *G.* publié en 1972. Lors de la remise du prix, Berger reproche à l'un des donateurs du prix son implication dans le commerce indien et verse la moitié des 5000 livres accordées aux Black Panthers britanniques, dont un des membres l'accompagnait lors de la remise.

<sup>892</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books; British Broadcasting Corporation, 1972.

<sup>893</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 177-220.

référence non citée de ses réflexions sur l'image photographique, alors que pour Berger, elle agit jusque dans la forme et la fonction de ses modes d'énonciation.

Dans les premières secondes de l'épisode inaugural de *Ways of Seeing*, John Berger débute par ces phrases : « *Voici la première des quatre émissions dans lesquelles je voudrais questionner certaines des suppositions qui sont habituellement faites à propos de la tradition de la peinture européenne. [...] Ce soir, ce n'est pas tant des peintures elles-mêmes dont je veux parler, de la manière dont nous les voyons aujourd'hui, aujourd'hui dans la seconde moitié sur XX<sup>ème</sup> siècle. Parce que nous voyons ces peintures comme personne ne les avait vues auparavant. Si nous découvrons pourquoi, nous pourrions aussi découvrir quelque chose à propos de nous-mêmes et de la situation dans laquelle nous vivons.*<sup>894</sup> »

Lors de cette introduction, dans une salle de musée, John Berger s'approche du *Vénus et Mars* de Sandro Botticelli (pl. 49). Un cutter à la main, il découpe dans la toile le portrait de la déesse. Acte radical s'il en est (il s'agit bien sûr d'un faux), le ton est donné de la manière dont Berger va traiter des œuvres, ou du moins, dans une mise en scène symbolique, de la manière dont la caméra (permet de) traite(r) les œuvres d'art. Les plans suivants montrent les presses d'une imprimerie sur lesquelles défilent des planches de reproductions couleurs d'œuvres d'art. Le montage fonctionne alors comme une allégorie de la diffusion industrielle des œuvres, « *comme personne ne les avait vues auparavant* »<sup>895</sup>.

Puis, debout devant un fond bleu, Berger fait face à la caméra. Calme, il commence son exposé, fait des pauses entre les phrases et use de ses mains de manière professorale. « *Avec l'invention de la caméra, tout a changé, nous pouvons voir des choses qui ne sont pas là devant nous. Les apparences peuvent traverser le monde.*<sup>896</sup> »

À la suite d'un extrait de *L'Homme à la caméra* de Ziga Vertov sur lequel se superpose la lecture d'un article de 1923 du cinéaste, Berger continue : « *L'invention de la caméra n'a pas seulement changé ce que nous voyons mais comment nous le voyons. D'une manière cruciale mais assez simple, elle a changé les peintures peintes longtemps avant qu'elle ait été inventée. La peinture sur le mur, comme l'œil humain, ne peut être qu'à une seule place à la fois. La caméra la reproduit, la rend disponible à tous regards, partout, pour tous propos.* »

Un montage d'images de dévotion et d'architectures religieuses contenant des œuvres d'art (fresques, icônes ou sculptures) fait suite à ces propos. Cette séquence appuie l'idée qu'avant l'invention de la caméra, les œuvres étaient présentes en un seul lieu pour une seule signification. Mais, surtout, elle situe clairement Berger dans le sillage de Walter

---

<sup>894</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, premier épisode, BBC Four, 1972

<sup>895</sup> *Idem.*

<sup>896</sup> *Idem.*

Benjamin – explicitement cité comme source à la fin de l'épisode – voir dans la paraphrase de son essai de 1936. Dans ce texte, on l'a vu, l'auteur développe que la dépréciation du *hic et nunc* de l'œuvre originale par la reproduction mécanisée s'accompagne d'un passage de la valeur de « rituel » de l'œuvre à une valeur d'« exposition ». C'est ce que montre aussi ici Berger. Mais plus que la dissolution de l'*aura* de l'œuvre originale par la reproduction, ce que Berger retient du texte de Benjamin c'est que si la photographie est d'abord « destructrice », elle est aussi potentiellement « constructive ». Berger en prend acte et utilise l'ensemble des possibilités permises par la caméra pour produire son discours. La proposition précédemment citée, « *La caméra la reproduit, la rend disponible à tous regards, partout, pour tous propos* », semble être pour l'auteur un fait qu'il est nécessaire de prendre en compte et de déconstruire. Ainsi, *Ways of Seeing* n'est pas seulement une étude de ce que la reproduction apporterait à l'œuvre originale, car Berger insère cette technique dans son environnement de production, de diffusion et de réception. Proposant au spectateur de l'émission d'en démonter les rouages afin d'en comprendre les implications et prenant sa propre pratique de l'image dans l'émission comme paradigme, il termine son premier épisode par ces phrases : « *Mais rappelez-vous que je contrôle, et utilise pour mon propre propos le sens des reproductions nécessaires à ces émissions. Les images peuvent être comme des mots. [...] avec cette émission, comme avec toutes les émissions, vous recevez des images et des significations qui sont arrangées. J'espère que vous avez considéré ce que j'ai arrangé, mais soyez en sceptique.*<sup>897</sup> »

La relativité introduite par un tel propos, associée à une utilisation critique du médium télévisuel lors d'exemples démonstratifs tels que la séquence au cours de laquelle *L'Exécution de Maximilien* de Francisco Goya est insérée d'abord après une chorégraphie disco, puis après les images d'une exécution publique en Afrique, marque le moment où le critique d'art s'écarte quelque peu des idées du philosophe. Plus qu'une question de relativité, il s'agit ici d'un doute nécessaire à l'observation des œuvres d'art et des images en général. De plus, si effectivement le texte de Benjamin cité par Berger sous-tend directement une grande partie de son discours, ce n'est pas là la seule référence à l'auteur allemand. D'autres, sous-jacentes mais non moins effectives, agissent dans l'émission comme dans l'édition et élargissent le simple questionnement sur la photographie en l'amenant entre les pôles du didactisme, de la critique et de la politique.

---

<sup>897</sup> *Idem.*

Ceci est repérable dans les trois chapitres « purement visuels<sup>898</sup> » de l'édition *Ways of Seeing*, chacun composé de quelques dizaines de reproductions appartenant aux domaines publicitaire, documentaire et artistique (pl. 50). Juxtaposées sur une dizaine de pages, certaines se recouvrent les unes les autres sur une même page, d'autres se retrouvent seules. La mise en page joue des différents modes de présentation de l'image au sein de l'édition, en proposant des comparaisons binaires, des accumulations ou des isolements révélant des parentés et des différences entre des champs sensiblement différents.

En considérant ce type de séquences visuelles éditées, ces rassemblements d'images hétérogènes, se pose dans un premier temps la question du mode de relation que cela induit, à la fois pour l'auteur lors de leur mise en place et pour le lecteur lors de leur perception. Sur ce point, il est d'abord possible, historiquement, de se référer au travail réalisé par Aby Warburg entre 1927 et 1929 pour son *Atlas Mnemosyne*. Par des confrontations multiples, une activation particulière de réseaux iconographiques est à l'œuvre, activation permettant un « discours visuel » car inscrite sur un même plan (la double page et la planche de toile noire). Mais, si ces manipulations sont possibles, c'est grâce à un principe prépondérant qui est énoncé plus tard par Benjamin, puis repris différemment par Berger.

Dans son essai de 1936, Benjamin écrit en effet que, grâce à la reproduction mécanisée, « *la cathédrale quitte son emplacement pour entrer dans le studio d'amateur*<sup>899</sup> » ou encore, dans sa « Petite histoire de la photographie », qu'elle « *permettra à la fois de dresser la carte du ciel et d'établir un corpus de hiéroglyphes égyptiens*<sup>900</sup> ». Quant à Berger, à la suite de la photographie d'un mur recouvert d'images de toutes sortes, il écrit : « *Adultes et enfants ont des panneaux dans leurs chambres ou salons sur lesquels ils punaisent des pièces de papier : lettres, clichés, reproductions de tableaux, coupures de journaux, dessins originaux, cartes postales. Sur chaque panneau, toutes les images appartiennent au même langage, et toutes y sont plus ou moins à égalité, parce qu'elles ont été choisies d'une manière hautement personnelle pour correspondre et exprimer l'expérience de l'usager de la pièce. Logiquement, ces panneaux devraient remplacer les musées.*<sup>901</sup> »

Ces deux citations montrent d'abord que la possibilité du rassemblement d'un corpus iconographiques devient un *leitmotiv* du discours sur l'image photographique. Mais, elles illustrent aussi le développement considérable de la photographie, devenue omniprésente en presque quarante ans, et utilisée par tout un panel de publications pour un large ensemble de domaines. Elles sont les témoins d'un écart historique révélant le passage de l'évocation,

---

<sup>898</sup> John Berger, « Note to the reader », in *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books; British Broadcasting Corporation, 1972, p. 5. Trad. De l'auteur.

<sup>899</sup> Walter Benjamin, *art. cit.*, p. 180.

<sup>900</sup> *Ibid.*, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 298.

<sup>901</sup> John Berger, *op. cit.*, p. 30. Trad. de l'auteur.

dans les années 1930, de la potentialité de la photographie à rassembler un corpus unifié, à une pratique d'appropriation hétérogène par l'utilisateur *lambda* dans les années 1970. Pour en percevoir le développement, entre Benjamin et Berger peut s'intercaler André Malraux la conclusion à l'introduction du *Musée imaginaire* dans laquelle l'auteur écrit que l'édition d'art est devenu le lieu de dépassement de la finitude des musées. À partir de là, libre à tout un chacun de se constituer son propre musée, de fait, imaginaire, et de rassembler un ensemble d'œuvres dans un même « lieu » pour appuyer ou construire un discours, qu'il s'agisse d'un mur, d'une édition ou d'une émission de télévision. Et, là où Malraux et Berger se rejoignent, c'est qu'ils ont chacun conscience que la reproduction éditée, par les procédés du cadrage, de l'angle de vue, ou encore l'uniformisation des formats et des couleurs, est un moyen efficace qui permet une appropriation des œuvres afin de les insérer dans un discours, de les mettre en comparaison, et ceci sans réelle considération historique ou géographique.

Mais, pour chacun d'eux ce discours en images ne peut être effectif que lors d'une activation temporelle. Ainsi, c'est dans la durée de la succession des pages, dans la juxtaposition de photographies d'œuvres que Malraux compare un très large éventail d'œuvres occidentales, africaines et orientales, de « maîtres », d'enfants ou de « fous », tout autant que Berger met en relation des œuvres d'art et des publicités.

On notera pourtant que, bien qu'on retrouve des représentations de manipulations d'images similaires à la description de Clara Malraux de la visite d'Alfred Salmony dans l'émission de Berger (les méthodologies des deux auteurs sont sur ce point similaires) et que le défilement des pages d'un livre peut en mimer le mouvement, ici se joue une opposition fondamentale entre Malraux et Berger. La méthode de Malraux peut en effet être comprise comme basée sur une lecture « essentielle » du médium photographique qui se manifeste, par exemple, dans une prise en compte quasi unique du « pouvoir photographique » sous l'angle de la « *métamorphose* » de l'objet d'art. Il le montre d'ailleurs lui-même lors de la double reproduction des deux statuettes sumériennes dans *Les voix du silence*. Quant à Berger, bien que son discours sur la photographie renvoie parfois physiquement à l'espace du musée, l'appropriation des œuvres par la photographie est telle qu'il ne passe plus par ses catégorisations historiques pour ancrer sa réflexion. De même, il ne prend pas en compte la question du « rapprochement intellectualisé » lié au musée imaginaire, mais use de la comparaison critique directe, iconographique plus que formelle, comme, par exemple, lorsqu'il place côte à côte un détail de *La Grande odalisque* de Ingres et la photographie d'un modèle de magazine féminin posant torse nu et regardant l'objectif et conclut qu'elles ont la

même « *expression [...] répondant avec un charme calculé à l'homme qu'elle imagine la regardant* ». <sup>902</sup> »

Mais, il s'agit là d'une fonction de l'image propre à son insertion dans le livre. La publication *Ways of Seeing*, de par son redoublement de l'émission de télévision et le propos même de Berger sur l'instabilité de la signification de l'image reproduite, nécessitait bien une prise en considération spécifique de l'impact visuel des reproductions dans le livre, mais elle se doublait d'une mise en forme qui reprenait, dans l'espace du livre, les « codes » télévisuels de l'émission. Berger indique d'ailleurs dans sa note au lecteur : « *Notre point de départ étaient certaines des idées contenues dans l'émission de télévision Ways of Seeing. Nous avons essayé d'étendre et de préciser ces idées. Elles ont influencé non seulement ce que nous disons mais aussi comment nous avons entrepris d'essayer de le dire. La forme du livre a autant à voir avec notre propos qu'avec la discussion qu'il contient*. » <sup>903</sup> Si l'expérience concomitante du visuel et du lisible était et sera présente dans des livres de Berger du début des années 1970 tels que *G.* <sup>904</sup> (récit d'aventures érotiques avec comme toile de fond l'Europe traversée par les guerres et les révoltes) et *A Seventh Man* <sup>905</sup> (essai sur les immigrés jouant sur les registres du reportage photographique et de la sociologie), il atteint ici un degré de réalisation particulièrement important. Outre les différents rôles des collaborateurs de Berger <sup>906</sup>, dans cette perspective, la mise en page réalisée par le graphiste Richard Hollis est des plus efficiente.

En 2008, sous le titre « On the Eye and the Ear » <sup>907</sup>, en ouverture de la livraison de la revue *Dot Dot Dot* intitulée *(Transcribed) (Translated) (Transfixed)*, est publié l'ensemble des images et des commentaires que Richard Hollis présentait lors d'une conférence à Londres quelque temps auparavant. Reprenant la problématique du numéro définie comme une manière de concevoir le passage d'un médium à un autre, d'un ensemble de signes à un autre <sup>908</sup>, il débute ainsi : « *Je vais parler de comment on traduit l'idée de son – le plus souvent la voix – en un monde silencieux, presque comme si nous étions sourd*. » <sup>909</sup> À l'oral

---

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 55. Trad. de l'auteur.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 5. Trad. de l'auteur.

<sup>904</sup> *Ibid.*, G., trad. Elisabeth Motsch, Paris, L'Oliviers, 2002. [Initialement paru en 1972 à Londres chez Weindelfeld and Nicolson]

<sup>905</sup> *Ibid.*, Jean Mohr, Sven Blomberg, *Le Septième homme*, trad. André Simon, Paris, Maspero, 1976. [Initialement paru en 1975 à Londres chez Penguin Books]

<sup>906</sup> Dans l'édition originale, en introduction du texte, il est noté sans distinction que « *Ce livre a été fait par cinq d'entre nous*. » : *Ibid.*, p. 5. Trad. de l'auteur. Outre Berger, il s'agit de Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb et Richard Hollis, respectivement photographe, critique d'art, producteur de la BBC et graphiste.

<sup>907</sup> Richard Hollis, « On the Eye and the Ear », *Dot Dot Dot*, n° 17 : « (Transcribed) (Translated) (Transfixed) », décembre 2008, p. 5-17.

<sup>908</sup> D/S, « Parallel introductions », in *Dot Dot Dot*, *Ibid.*, p. 2-4.

<sup>909</sup> Richard Hollis, *art. cit.*, p. 5. Trad. de l'auteur.

comme dans sa version éditée, cette conférence est bien formellement ce qu'en annonce l'auteur, « *un commentaire sur les images plutôt que des images qui seraient les illustrations d'un argument ou d'une théorie.*<sup>910</sup> » Pourtant, certaines des successions d'images et, par là, de leurs commentaires, construisent une argumentation orientée.

Par exemple, Hollis fait intervenir en conclusion de son exposé, entre *Germany First* de John Heartfield<sup>911</sup> et un document portant sur un film d'Eisenstein, l'image d'une double page de *Ways of Seeing*. Sous celle-ci, se trouve la note suivante : « *"Ways of Seeing", une version livre de quatre émissions. Notamment une présentation d'images sans musique, maintenant un aspect essentiel de la présentation télévisuelle de l'art.*<sup>912</sup> » Si on notera d'abord que Hollis ne cite pas John Berger comme auteur du livre, par cette juxtaposition, il insère son propre travail au sein d'une histoire éditoriale clairement orientée politiquement, mais aussi doublée d'une définition qui se joue certes entre le visible et le lisible, mais aussi entre le visuel et l'audible. Hollis situe donc *a posteriori* l'ouvrage *Ways of Seeing* dans une tentative de retranscrire certains éléments de l'émission de télévision éponyme dont il est issu<sup>913</sup>. Apparaît ici une volonté de présenter l'ouvrage comme un exemple de prise en charge visuelle des implications multi-sensorielles de la télévision (son, vision et temporalité) et ceci dans un jeu de construction et de déconstruction des différents rapports entre texte et image. Mais surtout, par le rapprochement entre cinéma, télévision et édition, c'est de nouveau l'appropriation de l'œuvre d'art qui s'opère qui est à relever (**pl. 51**). C'est le cas par exemple lorsqu'au sein de lignes de textes insérées entre une série de reproductions de détails d'un tableau de Bruegel, Berger, dans une analogie formelle et structurelle entre le livre illustré et le film sur l'art, écrit que « *lorsqu'un tableau est reproduit par une caméra il devient inévitablement le matériau pour l'argument du réalisateur. Un film qui reproduit des images d'un tableau mène le spectateur, à travers le tableau, aux propres conclusions du réalisateur. Le tableau confère l'autorité au réalisateur. C'est parce que le film se déroule dans le temps et non le tableau. Dans un film, la manière dont une image suit une autre, leur succession, construit un argument qui devient irréversible.*<sup>914</sup> » En joignant à cet exposé une sélection de détails arrangés de telle manière qu'ils semblent être les épisodes de quelque narration, Berger montre par l'exemple que c'est le discours de l'auteur, sélectionnant et agençant les images qui prend le pas sur la signification de l'œuvre. Dans les deux pages suivantes, Berger demandera d'ailleurs au lecteur d'en faire l'expérience lui-même, en présentant sur la page de droite une reproduction du *Champ de blé au corbeau* de Van Gogh accompagnée

---

<sup>910</sup> *Ibid.*, Trad. de l'auteur.

<sup>911</sup> Kurt Tucholsky, John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, universum-bücherei, Berlin, 1929.

<sup>912</sup> Richard Hollis, *art. cit.*, p.17. Trad. de l'auteur.

<sup>913</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, BBC Four, 1972.

<sup>914</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books; British Broadcasting Corporation, 1972, p. 18. Trad. l'auteur.



d'une phrase enjoignant le lecteur à l'observer quelques secondes, puis à tourner la page<sup>915</sup>. Une fois ce mouvement réalisé, le lecteur découvre au verso une seconde reproduction de l'œuvre de l'artiste avec, au-dessous, la mention : « *C'est la dernière image que Van Gogh a peint avant qu'il se suicide.*<sup>916</sup> » Et, pour conclure sa démonstration, il ajoute que « *dans cet essai chaque image reproduite est devenue une partie d'une argumentation qui a très peu ou rien à faire avec le sens original, propre à chaque peinture. Les mots ont cité les peintures pour renforcer l'autorité du verbe même.*<sup>917</sup> » Contrairement à la rhétorique illustrative de Malraux qui, une fois énoncée, n'est pas à remettre en cause puisque le lecteur n'a plus qu'à le suivre dans sa démonstration, Berger joue de l'adresse directe au lecteur de manière à l'inclure dans sa démonstration. En l'enjoignant à la manipulation du livre, et donc de la signification de l'image, et ce de manière à produire un effet de distanciation critique, Berger fait appel à un doute nécessaire lors de l'observation d'une image, qu'elle soit artistique ou publicitaire, éditée ou perçue dans la vie quotidienne.

On remarquera que cette double page est celle-là même qui fonde aussi l'argumentation de l'article publié par Peter Bil'ak dans les pages du premier numéro de la revue *Back Cover*<sup>918</sup> sur l'ouvrage<sup>919</sup>. Si ces deux exemples montrent tout l'intérêt d'isoler l'ouvrage de l'œuvre de John Berger en le considérant comme une expérimentation graphique, Bil'ak écrit pourtant, à juste titre, qu'il s'agit aussi là d'un exemple représentatif de l'ensemble du discours de Berger sur l'image.

Si l'ouvrage semble en quelque sorte parachever le glissement de l'audio-visuel à l'édition, ses caractéristiques formelles ne sont pas à proprement parler une invention de Berger et Hollis. D'autres formes ont existé, qu'elles soient expérimentales ou finies et argumentées. On en a vu les implications chez Malraux mais aussi dans les revues artistiques et de cinéma, tout autant que dans le travail de Chris Marker. Cependant, chez Malraux, les moyens techniques de la reproduction photographique sont utilisés afin de produire des effets visuels alimentant son discours et sont parfois redoublés de références à des procédés cinématographiques à des moments clés de son argumentation. Mais, à l'inverse de Berger, la relativisation de leur portée est limitée. Aussi, si l'utilisation consciente des procédés photographiques et cinématographiques permet à l'auteur de réaliser une construction en image de l'argumentation, les illustrations restent subordonnées au texte.

---

<sup>915</sup> *Ibid.* p. 21. Trad. l'auteur.

<sup>916</sup> *Ibid.* p. 22. Trad. l'auteur.

<sup>917</sup> *Idem.* Trad. l'auteur.

<sup>918</sup> Peter Bil'ak, « A propos de *Ways of Seeing* de John Berger », *Back Cover*, n°1, juin 2008, p. 37-39.

<sup>919</sup> Cette double page est d'ailleurs reprise dans presque l'ensemble des textes sur le sujet, mais est aussi régulièrement prise en exemple par Richard Hollis lorsqu'il présente son travail. Elle se retrouve ainsi sur son site internet tout comme dans son récent texte sur *Ways of Seeing* qui a été publié dans le recueil *The Form of the Book Book* (Sarah de Bondt, Frase Muggeridge (éd.), Occasional Papers, Londres, 2010).

Seules celles des trois tomes du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale*<sup>920</sup> s'en détachent quelque peu si l'on considère que chacun des volumes ne se compose plus que d'une introduction illustrée et de centaines de reproductions d'œuvres se succédant page après page dans le reste de l'ouvrage.

Nous sommes ici encore loin des chapitres « *purement visuels* » de Berger et Hollis, car, bien que l'argumentation textuelle soit absente des séquences illustratives de Malraux, ces dernières sont tout de même reliées à leur introduction et surtout organisées par un compartimentage textuel resituant les lieux et les époques d'origine des œuvres représentées. Malraux ne produit donc pas réellement d'essais par l'image comme on serait tenté de le dire.

Ainsi, une autre des différences entre le travail illustratif de Malraux et celui de la version éditée de *Ways of Seeing* réside dans le fait que les chapitres visuels de Berger ne sont pas régis aussi directement par une argumentation littéraire. Ces chapitres se situant entre les développements argumentatifs, devient possible un aspect initié, mais non abouti chez Malraux : la pleine utilisation, bien que momentanée, de l'image comme une forme de « grammaire visuelle » reconnue par le lecteur-spectateur. « *Les images peuvent être comme des mots* », annonce Berger dans l'émission dépassant en cela le nécessaire ancrage de l'image dans le discours lors de la conférence en laissant parfois la succession des images seule dans l'émission produire ses significations.

Dans sa mise en forme au sein du livre, cette « grammaire visuelle » participe du même mouvement que les interpellations au lecteur-spectateur et que le didactisme critique du « *vous recevez des images et des significations qui sont arrangées* ». C'est d'ailleurs cette imbrication de l'ordre et de la forme de l'énonciation qui marque le point d'écart entre Malraux et Berger dans leurs lectures de Benjamin. En effet, Malraux semble ne prendre en considération qu'une part du texte de Benjamin, celle, on l'a dit, relative à la « *métamorphose* » de l'œuvre par les procédés photographiques, alors que Berger y trouve certes le même intérêt, mais il le double d'une mise en discours « distanciée », d'une « *pratique socratique*<sup>921</sup> » comme l'écrit Benjamin à propos de Brecht<sup>922</sup>. Pratique qui, appliquée à la « *prestation formelle des songs*<sup>923</sup> », implique le spectateur et considère le « théâtre épique » non comme un « *divertissement vespéral* » mais comme une

---

<sup>920</sup> André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, T. 1 ; T. 2, *Des Bas-reliefs aux grottes sacrées* ; T. 3, *Le Monde chrétien*, Paris, La Galerie de la Pléiade, 1952-1954.

<sup>921</sup> Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1) » (1939), in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 22.

<sup>922</sup> Berger a réalisé deux traductions de textes de Brecht en 1961 : *Poems on the Theatre*, trad. John Berger, Anya Bostock, Middlesex, Scorpion Press et *Helene Weigel, Actress*, trad. John Berger, Anya Bostock, Leipzig, VEB.

<sup>923</sup> Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1) » (1939), *art. cit.*, p. 21.

« *manifestation sociale*<sup>924</sup> ». Cet arrêt épisodique, cette fragmentation du « discours théâtral », permet au théâtre de Brecht, toujours selon Benjamin, de « *garde[r] sans cesse la conscience vivante et productive du fait qu'il est théâtre*<sup>925</sup> ». Ici la liaison à l'émission de télévision s'affirme si on lui transpose cette définition. Elle peut alors être rapprochée des séquences lors desquelles Berger entrecoupe son discours en voix *off* en parlant face à la caméra avec une série d'adresses au spectateur, tout comme de celles, à la fin du premier et du second épisodes, qui mettent en scène des dialogues avec des enfants dans une classe d'école, puis, avec Anya Bostock, Eva Figs, Jane Kenrick, Barbara Niven et Carola Moon, lors d'une table ronde sur les représentations féminines.

Mais, plus loin, Benjamin donne cette précision : « *Si le programme de formation marxiste est déterminé dans son ensemble par la dialectique à l'œuvre entre le comportement de l'enseignant et celui de l'apprenant, l'analogie se fait jour dans le théâtre épique avec l'incessante confrontation entre l'événement scénique qui est montré et le comportement de scène qui le montre.*<sup>926</sup> »

Les séquences de *Ways of Seeing* citées ci-dessus s'inscrivent toujours dans cette orientation, mais elle est d'autant plus manifeste lors de celles où, au sein de plans montrant Berger en train d'être filmé, apparaissent les appareils de production (projecteurs et caméras) ou, plus constamment, lorsqu'il se tient debout devant un fond bleu d'incrustation (pl. 52). Pour reprendre les mots de Benjamin, c'est « l'événement *télévisuel* qui est montré et le comportement *de plateau* qui le montre ». L'œuvre de Berger peut ainsi être comprise comme un « programme de formation marxiste ». D'abord dans le contenu même de son discours, mais aussi formellement, car les représentations critiques ici observées jouent un rôle structurant et autoréflexif à l'image du théâtre brechtien, de telle manière qu'ici, Berger paraît « *surmont[er] l'opposition stérile de la forme et du contenu*<sup>927</sup> ».

Les rapports entre la structure de *Ways of Seeing* et la « distanciation » benjaminienne peuvent être relevés plus précisément en observant la manipulation de l'illustration et sa fonction dans le livre de Berger puisqu'elles s'insèrent elles aussi au sein d'une réflexion sur construction « fragmentaire », ou du moins « hétérogène » du discours ; construction dont le montage produit des significations. Ces pratiques redoublent un principe prépondérant d'hybridation des « matériaux » constituant le corps même de certains ouvrages de Berger. Hybridation à comprendre non en terme synthétique, mais en tant que relation entre des

---

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>927</sup> *Ibid.*, « L'auteur comme producteur » (1934), in *Essais sur Brecht*, op. cit., p. 125.

éléments indépendants unifiés dans un discours et un médium, ici le livre, et engendrant par là une définition dialectisée de l'autonomie de l'image et du discours illustratif.

Sous la forme de reproductions d'œuvres, de pages de magazines ou de photographies, de dessins ou de partitions de musique, les images reproduites dans les livres de Berger s'insèrent non comme des illustrations mais comme des éléments à part entière du propos de l'auteur. Ainsi Berger écrit-il en 1975, en introduction de *A Seventh Man* que « *chacun des deux systèmes devrait être lu selon ses propres lois. [...] Les images tissent un exposé : exposé égal et comparable, mais différent du texte.*<sup>928</sup> » En considérant cette définition, il apparaît qu'elle n'est pas uniquement applicable aux images. L'ensemble des éléments du livre participe de la « construction » d'un discours unifié. Ainsi en est-il des notes et des citations.

Comme pour le premier épisode de l'émission, le premier chapitre du livre se conclut par ces phrases encadrant le portrait de Walter Benjamin par Gisèle Freund : « *Plusieurs des idées de ce précédent essai ont été prises d'un autre texte, écrit quarante ans plus tôt par le critique et philosophe Allemand Walter Benjamin. Son essai est titré L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Il est disponible en anglais dans un recueil appelé Illumination* (Cape, Londres, 1970).<sup>929</sup> »

Si la manière dont cette « source » est présentée peut à première vue surprendre (en plus d'y trouver des indications bibliographiques conséquentes, et bien qu'isolée sur une seule page, elle n'apparaît pas en note mais dans le corps même du texte), elle est à l'image d'un principe fondamental de ses ouvrages des années 1960-1970. Aussi, dans *G.*<sup>930</sup>, se trouve en fin de volume une série particulière de remerciements. Berger, sans autre indication, y inscrit un numéro de page, une citation de son propre texte et une référence bibliographique. Le roman terminé, le lecteur découvre qu'il a lu des extraits de la correspondance de Paul Cézanne, d'un ouvrage de Claude Lévi-Strauss ou encore d'études sur Giuseppe Garibaldi, la théorie de l'histoire et la bataille d'Auvers, etc. De même, dans *A Seventh Man*, Berger place à la suite de son texte une liste de « références »<sup>931</sup> introduite par ces lignes : « *Certaines citations ne sont pas signalées dans les pages où elles apparaissent. [...] À ces moments-là, nous le pensons, les citations atteignent, par chance, à l'universel. Insister sur qui les a écrites éloignerait l'attention d'une vérité plus grande.*<sup>932</sup> »

Par là, l'écriture de Berger rejoindrait en partie celle sous forme de citations du projet non abouti des *Passages* de Benjamin. Ne présentant que des citations à l'état « brut », les

---

<sup>928</sup> John Berger, Jean Mohr, Sven Blomberg, *Le Septième homme*, op. cit., p.7.

<sup>929</sup> John Berger, op. cit., p. 34.

<sup>930</sup> *Ibid.*, *G.*, op. cit., p. 407.

<sup>931</sup> On passe ici d'une citation de *The Country and the City* de Raymond Williams à celle du *Capital* de Karl Marx ou d'*Ulysse* de James Joyce, etc.

<sup>932</sup> Jean Mohr, Sven Blomberg, op. cit., p. 253.

matériaux deviennent la substance du livre et conduisent à une « rhétorique de lecture » qui permet au lecteur de naviguer entre les différents textes assemblés, de les combiner par lui-même. Utilisées de manière certes moins abruptes et explicites que chez Benjamin, et laissant tout de même moins d'espace au lecteur car englobées au sein d'une argumentation ou d'une narration bien présentes, au cours de la lecture des livres de Berger, les citations ne sont souvent repérables que par les lecteurs attentifs aux changements de styles. Par ailleurs, le compartimentage par paragraphes des mises en pages de Hollis redoublant la fragmentation du texte par l'image, en atténue l'identification puisque chacun paraît avoir lui-même sa propre indépendance<sup>933</sup>. Toutefois, dans un roman comme *G.*, certaines citations sont clairement repérables et jouent leur rôle d'interruption de l'action par l'exposé de l'histoire politique dans laquelle s'inscrit la narration.

Les livres de Berger, comme ceux de Benjamin, peuvent donc dans une certaine mesure être identifiés en termes de « montages de citations », dont font partie le texte comme les images. Et c'est sans doute dans cette pratique du « montage-démontage »<sup>934</sup> des dialectiques entre réalité contemporaine et perspective historique, narration et histoire, analyse et expérience, histoire de l'art et sociologie, textes et images, que peut se trouver la traduction de la distanciation théâtrale et télévisuelle dans l'espace littéraire.

Benjamin, toujours à propos de Brecht, écrit : « *Je parle du procédé du montage : l'élément monté interrompt l'enchaînement dans lequel il est monté. [...] L'interruption de l'action, [...] fait constamment obstacle à une illusion dans le public. [...] [la] découverte [des éléments du réel] va s'effectuer au moyen de l'interruption des déroulements, sauf que cette interruption n'a pas ici un caractère d'excitant, mais bien plutôt une fonction organisatrice. Elle immobilise l'action en cours et oblige ainsi l'auditeur à prendre position vis-à-vis du processus, l'acteur à prendre position vis-à-vis de son rôle.* »<sup>935</sup>

Telle pourrait donc être la fonction de la référence isolée à Benjamin, mais aussi des interpellations aux lecteurs par Berger, des appels à la manipulation de l'ouvrage, de la présentation d'images du quotidien (mur rempli d'affiches d'une chambre d'enfant, images de rue, publicité de magazines de mode, etc.), des chapitres visuels, mais aussi de cette note en fin d'ouvrage, intervenant après l'ensemble du développement de l'auteur et de la liste de références des illustrations : « *A continuer par le lecteur...* »<sup>936</sup>.

---

<sup>933</sup> Unification redoublée par l'usage que fait Hollis des jeux spatiaux entre texte et image et de l'uniformisation en noir et blanc de l'ensemble des images, et donc du livre.

<sup>934</sup> Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 111-127.

<sup>935</sup> Walter Benjamin, *art. cit.*, p. 140.

<sup>936</sup> John Berger, *Ways of Seeing*, *op. cit.*, p. 166.

#### IV. Conclusion

Avec cette partie, il apparaît qu'une définition cinématique de l'usage de l'image peut être attribuée aux livres de Malraux. C'est-à-dire que, de manière à accorder aux illustrations une potentielle signification autonome capable de rivaliser avec le texte, l'écrivain joue, certes, sur les composantes mêmes de ce qui définit une reproduction, mais, en l'incorporant dans l'espace du livre, il les arrange de telle manière que leur signification se révèle dans le temps. Cette temporalité s'active dans la succession des pages et rejoint ses propres définitions du cinéma. Ainsi, la question de la construction de son argumentation textuelle et visuelle en termes de chapitres et de séquences iconographiques, dépasse son rapport à une architecture rhétorique discontinue en lui appliquant une continuité issue d'un parallélisme entre livre (roman et écrit théorique) et cinéma.

Si Malraux réalise bien là un travail sur la structure et les composantes du livre dans le cadre d'une utilisation auto réflexive du médium, ceci se double de l'application d'une figure de style commune au texte et au cinéma. Avec l'ellipse, qui met en mouvement ou, du moins, temporalise la juxtaposition illustrative, le cinématisme des illustrations ne se comprend pas uniquement dans l'utilisation de matériaux conceptuels cinématographiques tel que le cadrage, le gros plan ou la construction par montage, mais s'active dans la durée inscrite dans le livre et dans la perception du discours. De cette manière, c'est une série de dialectiques qui se trouve repérée, dialectiques productrices de significations qui font jouer méthodologie historique et pratique illustrative, « destruction » de l'histoire et sa recomposition en « récit », intérêt pour des œuvres s'attachant à une reconstruction du réel (le Gréco) et volonté de reconstruire l'histoire de l'art.

Egalement, il apparaît de nouveau ici que c'est en se basant sur une série de discours énoncées dans les années 1930 que Malraux « conquiert » son style éditorial en le construisant à partir d'une « tradition » et en lui appliquant les formes possibles contenues dans les médias modernes : de la reproduction au livre, du genre éditorial de l'histoire de l'art à l'édition illustrée, du travail à partir du médium de transmission des années 1950 (la reproduction) à celui des années 1970 (la télévision et le film sur l'art).

Cependant, il semble que de l'aveu même de l'écrivain, cette dernière dialectique, dans les années 1970, nécessite une nouvelle remise à plat, celle liée au nouveau médium de communication qu'est la télévision. Lors de la publication de *Psychologie de l'art* en 1947, c'est le médium photographique qui conditionne le concept de « musée imaginaire », alors que dans les années 1970, l'écrivain ne semble plus que vouloir appliquer son concept à un nouveau médium. S'il « rêve » de films sur l'art comme l'écrit Khémiri, il les rêve en tant qu'extension de la version éditée du « musée imaginaire », même si la temporalité de la

surimpression, par exemple, paraît pouvoir permettre une plus grande visibilité de la création. Le discours de Berger sur l'art se constitue par contre en sens inverse et, du même coup, s'inscrit dans un autre genre et prend en charge les problématiques qui lui sont propres. A ce genre appartiennent les films de Paul Hassaert, mais aussi plus particulièrement les émissions de vulgarisation présentées par des historiens d'art. Dans l'Angleterre des années 1970, ces émissions peuvent être représentées par la grande fresque *Civilisation: A Personal View* de Kenneth Clark, diffusée sur les canaux de la BBC Two en 1969 (treize épisodes de février à mai) et contre laquelle Berger produit son émission. C'est certes à partir de son propre travail de critique et d'écrivain qu'il construit son discours sur l'art, mais c'est aussi, à partir de cette nouvelle histoire du mode de diffusion de la connaissance artistique qu'il développe une lecture critique de l'histoire de l'art, de sa perception et de sa diffusion.

## Conclusion de chapitre

Toute la spécificité du travail de Malraux (et de Georges Bataille d'une autre manière) réside dans le remontage historique et cinématique qu'on a repéré ici. Malraux propose un mode de présentation, de fonction et de fonctionnement de l'image dans le livre qui se positionne en marge de l'histoire de l'art classique dont on a pu apprécier quelques exemples à travers les livres de Ernst Gombrich. En cela il est possible de dire que Malraux joue de certains codes, tente d'en modifier les usages et est proche d'une tentative de « subversion » comme l'écrit Barthes à propos du surréalisme : « *Le Surréalisme* [préhistoire de la modernité], *ne pouvait sans doute attribuer au langage une place souveraine, dans la mesure où le langage est système, et où ce qui était visé par ce mouvement, c'était, romantiquement, une subversion directe des codes – d'ailleurs illusoire, car un code ne peut se détruire, on peut seulement le "jouer"*.<sup>937</sup> » Dans ce jeu, l'application de concepts cinématographiques joue le rôle d'une tentative de dépassement de la fixité démonstrative et documentaire afin d'aller vers une rhétorique conjointe du texte et de l'image.

C'est l'identification de ce mouvement qui permet à Hal Foster et Douglas Crimp d'insérer les textes de l'auteur au sein d'une histoire de l'histoire de l'art, de manière à asseoir leur lecture des œuvres contemporaines en considérant que le postmodernisme se définirait comme une reconstruction critique de l'histoire jouant sur le continu et le discontinu du *continuum* historique et textuel. Cependant, on a pu voir de quelle manière cette considération de l'œuvre de Malraux, si elle peut avoir quelques validités, ne permet pas une pleine compréhension de son œuvre puisqu'elle semble être discutée comme un matériau permettant l'édifice d'une théorie propre.

Toutefois, la comparaison esquissée en dernier lieu entre Malraux et Berger, à travers leurs lectures de Benjamin, permet de préciser le sens de leurs différentes pratiques de l'image, tout autant que de soulever les incidences de la monstration des œuvres d'art par la reproduction, et parallèlement, celles de la représentation visuelle de l'histoire de l'art par des procédés inspirés de l'audiovisuel, télévision comme cinéma. On a alors pu de nouveau voir que ces modes de représentations de l'histoire l'art se réalisent par démontage et remontage de séquences temporelles, constructions au sein desquelles l'anachronie engage une confrontation signifiante entre des temps historiques hétérogènes que Jacques Rancière définit en ces termes :

---

<sup>937</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 65.



« [...] des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler le sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec lui-même. Une anachronie, c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de "leur" temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre. Et c'est par ces aiguillages, ces sauts et ces connexions qu'existe un pouvoir de faire de l'histoire. La multiplicité des lignes de temporalités, des sens même de temps, inclus dans un même temps est la condition de l'agir historique.<sup>938</sup> »

Selon cet angle, la question de la présence de l'image dans le discours sur l'art peut ne plus être uniquement traitée au sein de questions liées à la confrontation texte et image, comme, par exemple, dans la recherche de savoir si, oui ou non, l'image est un élément primordial dans une première expérience d'un ouvrage ou si elle reprend des modes de fonctionnement du langage. Les exemples de Malraux, Bataille et Berger, à des niveaux différents, montrent en effet que le questionnement du statut de l'image reproduite, de son effet de « transformation » et d'« actualisation<sup>939</sup> » au sein d'une réflexion sur l'art et l'histoire de l'art, engendre une relecture historique conduite par une perturbation de la linéarité, qu'il s'agisse de celle, formelle, du récit historique, ou, de celle, plus abstraite, de la « continuité » de l'histoire. Dans chacun des cas se joue, à travers leur usage de l'image, une fonction de construction « discursive » et « historique<sup>940</sup> », qui consiste, comme l'écrit Jacques Rancière, en une dialectique de rassemblement d'« éléments déliés ». D'une certaine manière, ces auteurs ont mis en place dans leurs ouvrages et par la confrontation temporelle des images entre elles, ce que l'auteur définit comme « *la phrase-image*<sup>941</sup> » et constituent les sources historiques, parmi d'autres, sur lesquelles s'appuyer pour « *remettre du désordre dans le montage*<sup>942</sup> ».

---

<sup>938</sup> Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, automne 1996, p. 67-68.

<sup>939</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *art. cit.*, p. 181.

<sup>940</sup> Jacques Rancière, Martine Pierrot, Martin de la Soudière, « Histoire des mots, mots de l'histoire » [*Communications*, n° 58, 1994, p. 78-101], in *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 75-91.

<sup>941</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 56.

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 61.

## Conclusion

Si l'histoire de la photographie est liée aux avancées techniques et industrielles d'impression photomécanique et de ses conditions de production, il en est de même pour le livre de photographies et le livre illustré de reproductions photographiques d'œuvres d'art. Ceci est particulièrement sensible pour les premières expérimentations puis lors des développements de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et continue d'agir sur une part de l'économie visuelle des années 1950. Cependant, si l'on a pu voir que les ouvrages de Malraux prenaient en compte ces questions, et, plus particulièrement, les orientations politiques et « éducatives » apportées par la reproduction photographique et son développement industriel, la question de ses conditions de production ne se situe plus au même endroit qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle. La pratique illustrative de Malraux se fonde bien sur une série de contraintes liées au médium, mais l'écrivain n'a plus à composer avec des techniques encore peu précises ou avec un manque de reproductions qui l'empêcheraient de traiter de telle ou telle œuvre. Sa pratique se fonde sur un état avancé de l'« ère de la reproduction mécanisée ». S'il joue de contraintes industrielles et techniques, ce n'est pas uniquement dans la recherche d'une place et d'une fonction à accorder à la reproduction photographique d'œuvres d'art comme cela a été le cas dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais en prenant aussi comme point de départ de sa réflexion que l'œuvre d'art est essentiellement connue par sa reproduction, que son canal de diffusion principal est l'édition et qu'elle engendre inévitablement des questions politiques, commerciales, industrielles et historiques. Si une grande part du public peut avoir accès à l'art par la photographie, il s'agit certes d'en prendre acte, mais aussi d'en proposer une lecture synthétique permettant une nouvelle lecture de l'histoire de l'art en s'appuyant sur ces données.

Sa méthode même de travail montre sur quelles assises se construit son discours sur la reproduction photographique et son travail illustratif. Lorsque l'on s'attache à regarder son fonds de livres d'art légué à la Documentation du Centre Georges Pompidou, on comprend que son regard et son discours sur les œuvres s'inscrivent au sein d'un visible préconstruit. C'est-à-dire qu'un grand nombre de ses choix iconographiques se base sur des illustrations publiées par d'autres auteurs dans diverses maisons d'édition. Dans ces livres, on peut observer comment l'écrivain y sélectionne des reproductions, les découpe ou leur applique des cadres de papier afin d'en étudier l'efficacité pour ses futurs ouvrages. Le mode de visibilité des œuvres que Malraux s'attache à travailler et à analyser s'assoit sur un visible déjà constitué par l'histoire de la photographie, par l'histoire de l'édition, par l'histoire de l'histoire de l'art. C'est sur des données contemporaines au moment de la formulation de ses idées qu'il fonde son discours, de telle manière que si ces ouvrages peuvent être qualifiés d'« œuvres d'art » c'est aussi parce qu'ils peuvent se définir en tant que palimpsestes. D'un point de vue iconographique, ces livres sont d'une certaine manière

constitués d'autres ouvrages, composés d'appropriation d'illustrations préexistantes et retravaillées. C'est ici une précision importante car de ce fait même, les reproductions ne sont plus des documents historiques, mais des réinterprétations et des actualisations de documents.

C'est en cela qu'il a été possible de s'attarder sur son travail puisque de ce fait, de par son implication dans le travail iconographique, sa manipulation des clichés (leurs juxtapositions, leurs agrandissements, leurs détails), Malraux devient auteur dans un espace industriel et normé qui ne le permet usuellement pas autre part que dans le texte. Si les photographies sont des objets interprétants, Malraux en travaille pleinement les potentialités, et mène l'usage de la reproduction photographique d'œuvres d'art vers une fonction rhétorique et sensible en s'appuyant à la fois sur les apports des pratiques artistiques des années 1930 (le cinéma en particulier), mais aussi sur le réseau de producteurs de reproductions et de collections iconographiques que sont les musées, les agences photographiques et certains éditeurs. On a d'ailleurs vu, avec Skira et Braun, que les frontières entre ces deux derniers sont plus que floues puisque qu'une agence photographique peut devenir éditeur ou qu'un éditeur peut devenir producteur d'images.

En comparant les ouvrages de Malraux aux thèses de Benjamin et à la pratique de Bataille, entre autres exemples, il s'agissait d'observer comment, à partir du moment où la photographie devient un outil de lecture de l'histoire, de l'art et de l'histoire de l'art, ceux-ci se trouvent inévitablement déconstruits afin d'être « remontés » ultérieurement dans une autre forme. Qu'il s'agisse des questions de l'image dialectique, du montage ou de la photographie créatrice chez Benjamin, ou de celles que se posent Bataille et Skira pour la mise en images de la grotte de Lascaux ou encore de celles présidant à la volonté de Malraux de produire une histoire de l'art qui « dépasserait » les catégorisations de l'histoire de l'art, c'est un mouvement d'extraction et de réinsertion qui est à l'œuvre.

Pour chacun de ces auteurs, il semble s'agir d'une nouvelle position de l'historien d'art ou de l'auteur face à ses sources, ici l'œuvre d'art, et à sa possible transformation en tant que document. Cependant, avec la reproduction photographique, si l'œuvre d'art devient bien un document sur lequel s'appuyer, c'est aussi un document manipulable produisant un écart entre signifiant et signifié, entre ce que représente l'œuvre et ce souhaite montrer l'auteur par la comparaison. Le travail sur l'histoire de l'art à partir de la photographie conduit à un mouvement de désindexation et de réindexation annexant l'œuvre à un métadiscours propre à l'auteur. L'œuvre d'art est prélevée de son environnement de monstration qui conditionne sa perception et sa signification, de manière à être réintroduit dans un nouveau réseau de significations. Si la photographie, en suivant en cela les termes de Malraux, produit des « arts fictifs » (c'est la dépréciation de Benjamin qu'on retrouve alors ici), par son insertion au

sein d'une édition et par les manipulations du travail iconographique, c'est une histoire de l'art « fictive » que produit Malraux.

Héritier des historiens de l'art tels que Warburg et Wölfflin, même s'ils ne font pas partie de ses références et qu'il cherche à s'éloigner de la discipline, Malraux poursuit dans l'espace du livre le mouvement qui a mené les historiens de l'art à travailler avec l'image, de la théâtralisation du discours dans l'espace du cours aux planches de *Mnémosyne*. En se focalisant sur l'inscription de cette histoire de l'art « fictive » dans le livre, il a développé une nouvelle « mise en ordre » de l'histoire de l'art, dans le sens où son livre est un lieu architecturé signifiant où se déploie la mise en réseau « cinématique » des œuvres. Dans *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*, les catégorisations historiques et géographiques du musée ne fonctionnent plus puisque Malraux mène plus loin l'arbitraire de leur indexation spatiale. Certes, l'exposition des œuvres dans le musée est guidée par une forme de raison scientifique ou historique, mais on a vu que celle-ci conditionnait en retour la lecture des œuvres et le discours qui pouvait ensuite en être fait. Si le musée est en cela une représentation de l'histoire de l'art, le livre d'art tel que le conçoit Malraux l'est aussi, et de manière plus significative encore, car ne cherchant pas à se positionner derrière un discours général qui structurerait d'emblée leur monstration. Il est toutefois plus juste dire que Malraux, plus qu'il ne cherche à « transgresser » ces catégorisations, en propose une autre. La « psychologie de l'art » qu'il tente de produire est en effet principalement celle de sa propre perception des œuvres. Il est le sujet singulier qui parle et qui agence les images dans l'espace du livre.

D'une certaine manière, il rejoint Cassiano dal Pozzo et son *Museo Cartaceo* dans le sens où, bien que structuré par les taxinomies des sciences naturelles, c'est une vision personnelle de la création de la Rome antique qui apparaît dans son entreprise de reproduction d'œuvres. Malraux participe en cela à une d'histoire du goût ou, du moins, à culture visuelle ancrée historiquement. Il est symptomatique que son œuvre ait été si critiquée en même temps qu'admiration. Appartenant pour les uns à la société du simulacre (Germain Bazin, Ernst Gombrich) et considéré par les autres comme un exemple du développement de la visualité et du rassemblement de l'hétérogénéité en histoire de l'art (Hal Foster et Douglas Crimp), l'œuvre de Malraux s'inscrit totalement dans une « société de l'image ». Cependant, plus précisément, il paraît plus juste de dire que les livres de Malraux se situent en quelque sorte entre deux « sociétés de l'image ». En effet, si l'image photographique est l'élément fondateur sur lequel il assoit son discours, c'est au cinéma qu'il emprunte certains modes de fonctionnement. Benjamin aussi, il est vrai, mais le philosophe écrit ses textes dans les années 1930 et réfléchit sur les avant-gardes dont les œuvres portent pour une part sur l'hétérogénéisation des médiums artistiques et tente de « mettre en question l'authenticité de l'art » comme l'écrit Benjamin à propos de Dada. Malraux, quant à

lui, part de questionnements qui trouvent leur source dans les années 1930-1940 et les développe alors que le cinéma atteint lui aussi un niveau industriel et que la télévision fait son apparition. Par exemple, en 1948, lorsque Malraux travaille à son deuxième volume de *Psychologie de l'art*, Roberto Longhi et Paul Haesaert produisent respectivement leurs films sur Carpaccio et Rubens<sup>943</sup>. Au moment où les ouvrages de Malraux sont comparés à des livres enluminés produits industriellement et dont le fond méthodologique et théorique se constitue sur la prise en compte d'une donnée technique, une autre histoire de l'histoire de l'art fait son apparition. De telle sorte que la technique photographique de reproduction, dans un mouvement certes moins rapide que ne l'énonce Benjamin pour la lithographie, se retrouve « dépassée » par une autre technique où la notion d'auteur dans le traitement de l'image est plus affirmée.

Si la photographie est pour Benjamin le médium par lequel la société se transforme, le livre d'histoire de l'art industrialisé peut être celui par lequel la discipline se transforme. Le cinéma et la télévision vont ensuite agir de la même manière, à l'image de ce que peut aussi être Internet dans la méthodologie et la compréhension du monde visuel contemporain. Il ne s'agit pas ici de regretter que Malraux ne soit pas passé derrière la caméra pour produire une nouvelle forme de « musée imaginaire ». Nous notons seulement que vingt ans après *Psychologie de l'art* et *Les Voix du silence*, alors même que Malraux continue son travail éditorial et se prend à « rêver » de films sur l'art, les problématiques liées à la diffusion du discours sur l'art ont de nouveau considérablement changées. Dans les années 1970, Malraux continue à faire des livres d'art qui, par leur format et leur genre, intègrent la catégorie commerciale de « beaux livres », alors que le champ de l'édition de poche atteint un niveau de production plus que conséquent permettant eux aussi la publication de reproductions de qualité et l'expérimentation comme c'est le cas avec Berger. Des années 1950 à 1970, Georges Fall a par exemple édité sa collection « Musée de poche » portant sur la peinture abstraite avec des reproductions en couleurs et nombre d'écrivains et d'artistes se sont appliqués à se saisir des données de production et de diffusion du livre dans une attitude autoréflexive sur le médium. S'il s'agit là de deux pôles éloignés du champ éditorial, nous les joignons de manière à montrer, qu'au sein de celui-ci, peut se développer tout un panel de publications constituant dans leur hétérogénéité un champ de recherche sur l'histoire de l'histoire de l'art. Celui-ci ne se constitue en effet pas uniquement d'ouvrages appartenant clairement au discours spécialisé universitaire et critique. L'histoire de l'histoire de l'art, du point de vue de sa diffusion éditoriale, se compose autant des livres de Malraux que des collections grand public et des expérimentations de John Berger dans ce même

---

943

espace. La compréhension de la culture visuelle d'une époque donnée passe aussi par celle de la culture éditoriale.

## **Remerciements**

Marie-Laure Allain-Bonilla, Nathalie Boulouch, Pascal Brunet, François Aubart, Gwen Denoyers, Jérôme Delatour, Jérôme Dupeyrat, François Lissarrague, Valérie Mavridorakis, Alice Malinge, Charles Mazé, Cyril Michaudet, Clément Pageard, Sylvie Pageard, Claude et Michèle Pageard, Jean-Marc Poinot, Coline Sunier.



**Utilisation et fonction de la reproduction photographique d'œuvres d'art dans les écrits sur l'art d'André Malraux. Formes et représentation de l'histoire de l'art**

**Résumé**

Après la Seconde Guerre mondiale, André Malraux publie en 1951 *Les Voix du silence* chez Gallimard, refonte en un volume des trois tomes de *Psychologie de l'art* édités par Albert Skira entre 1947 et 1950. Partant du constat que les reproductions d'œuvres d'art permettent de constituer un « musée imaginaire » dépassant les divisions géographique et historique des musées et des œuvres, l'auteur développe une théorie de l'art transgéographique et transhistorique dans une relation serrée avec l'iconographie.

Malraux s'inscrit ainsi dans une histoire de l'histoire de l'art dont le propos en images contient une théorie liée à la monstration des œuvres par la reproduction photographique. « Le musée imaginaire » est ici considéré comme un exposé de méthode informé par la lecture des textes de Walter Benjamin. C'est alors la méthodologie historique dans son rapport avec la forme de l'écrit qui peut être saisie, son travail sur l'image lui permettant de construire une théorie propre, mais aussi de représenter visuellement son histoire de l'art de manière « cinématique ».

A partir de là, c'est l'histoire de la photographie et de l'édition d'histoire de l'art qui se révèle. Son utilisation de la reproduction photographique s'inscrit en effet dans le cadre d'une réflexion sur le médium même de diffusion du discours sur l'histoire de l'art en proposant une forme éditée jouant avec les codes du genre éditorial. Une série de comparaisons avec les ouvrages de Georges Bataille, de René Huyghe, de Georges Duthuit, d'Ernst Gombrich et de John Berger permet d'en révéler la spécificité et de situer les textes de Malraux au sein d'une de l'histoire de l'histoire de l'art.

**Use and Function of the Photographic Reproduction of Artworks in André Malraux's Art Books. Forms and Representations of Art History**

**Abstract**

After World War Two, André Malraux publishes in 1951 *Les Voix du silence*, edited by Gallimard. The book is a rewritten version in one volume of *Psychologie de l'art*'s trilogy, originally published by Albert Skira between 1947 and 1950. Based on the observation that artworks' reproductions allow to constitute a "musée imaginaire" beyond geographical and historical divisions of museums and original artworks, the author develops a "trans-geographical" and "trans-historical" theory by a close relationship with illustrations.

Thus, Malraux is taking part in an history of art history in which the discourse with images contains a theory linked to artworks' presence through photographic reproduction. The "musée imaginaire" is here considered as a methodological presentation informed by the reading of Walter Benjamin's texts. Then, an historical methodology can be understood in its relation to the written form. Malraux's studies of image allow him to define a peculiar theory as well as to visually represent his own version of art history in a « cinematic » way.

From this point, history of photography and art history's publishing are revealed. Indeed, his use of the photographic reproduction is motivated by a reflexion on the very means of diffusion of art history discourses. Malraux creates an edited form that plays with editorial codes in use in this field. A series of comparisons with books by Georges Bataille, René Huyghe, Ernst Gombrich and John Berger allow to notice its specificity and to locate Malraux's texts in the history of art history.

**Camille Pageard**

Thèse Histoire et critique des arts

Mention : Histoire, théorie et critique de l'art contemporain

Ecole doctoral Arts, Lettres, Langues

Direction de recherche : Jean-Marc Poinot

# **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**

### **Iconographie**

### **Tableau des sources et bibliographie**

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

# Sommaire

## Iconographie.....6

|                                                                                                                                                                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Planche 1. Couverture de <i>Minotaure</i> par Pablo Picasso.....                                                                                                                                          | 8  |
| Planche 2. Couverture du premier numéro de <i>Documents</i> .....                                                                                                                                         | 9  |
| Planche 3. Eugène Disdéri (1819-1889), <i>Autoportrait</i> , circa 1860 .....                                                                                                                             | 10 |
| Planche 4. Album Maciet. Série décoration. Arabesques et panneaux décoratifs. Italie. Villes. Rome-Z – Maciet 227/4, pl. 23.....                                                                          | 11 |
| Planche 5. Ouvrages des éditions Geogres Fall, collection « Musée de Poche » : Michel Ragon, <i>Fautrier</i> , 1958 et André Verdet, <i>Atlan</i> , 1956 .....                                            | 12 |
| Planche 6. Heinrich Wölfflin <i>Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst</i> , Munich, 1915.....                                                           | 13 |
| Planche 7. Heinrich Wölfflin, <i>Gedanken zur Kunstgeschichte</i> , Bâle, Schawbe, 1941.....                                                                                                              | 14 |
| Planche 8. Aby Warburg, <i>Atlas Mnémosyne</i> , 1927-1929, planches 48 et 77 .....                                                                                                                       | 15 |
| Planche 9. Karl Blossfeldt, <i>Crosses de fougère</i> , 1928 .....                                                                                                                                        | 16 |
| Planche 10. Eugène Atget, <i>Rue du dragon</i> , 1913. ....                                                                                                                                               | 17 |
| Planche 11. André Berton, <i>Nadja</i> , Paris, Nouvelle Revue française, 1928.....                                                                                                                       | 18 |
| Planche 12. Bertolt Brecht, <i>Journal de travail</i> .....                                                                                                                                               | 19 |
| Planche 13. Bertolt Brecht, <i>L'Abc de la guerre</i> (1955), Klaus Schuffels (éd.), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, Planche 42. ....                                                 | 20 |
| Planche 14. <i>Verve</i> , n° 1, 1937, « Sommaire » .....                                                                                                                                                 | 21 |
| Planche 15. André Malraux, « La "Psychologie de l'art" », <i>Verve</i> , n° 1, décembre 1937, deux premières double page, p. 40-43.....                                                                   | 22 |
| Planche 16. André Malraux, « Psychologie des Renaissances », <i>Verve</i> , n° 2, mars-juin, 1938, p. 21-25. ....                                                                                         | 23 |
| Planche 17. Le Musée imaginaire et La Création artistique présentés dans Albert Skira. Vingt ans d'activité, Genève, Skira, 1948.....                                                                     | 26 |
| Planche 18. Une du n° 22 de <i>Labyrinthe</i> , « André Malraux. Psychologie de l'art. Chapitre premier. Le Musée imaginaire » .....                                                                      | 27 |
| Planche 19. Illustrations introductives des <i>Goya</i> de Malraux.....                                                                                                                                   | 28 |
| Planche 20. André Malraux, « Maquette Farfelu », p. 20-21 ; p. 48-49 ; p. 68-69. ....                                                                                                                     | 29 |
| Planche 21. André Malraux, <i>Les Voix du silence</i> , Paris, Gallimard, 1951, p. 164-165. ....                                                                                                          | 30 |
| Planche 22. Modifications illustratives entre <i>Psychologie de l'art</i> et <i>Les Voix du silence</i> avec les indications manuscrites des épreuves d'imprimerie de la BnF : Rés. G-V-571 ...           | 31 |
| Planche 23. Modifications illustratives entre <i>Psychologie de l'art</i> et <i>Les Voix du silence</i> : Giotto et l'art gothique .....                                                                  | 32 |
| Planche 24. Cassiano dal Pozzo, <i>Paper Museum</i> , exemples de planches.....                                                                                                                           | 34 |
| Planche 25. Illustrations introductives de <i>Psychologie de l'art</i> (Skira, 1947), des <i>Voix du silence</i> (Gallimard, 1951) et du <i>Musée imaginaire</i> (Gallimard, 1965) .....                  | 35 |
| Planche 26. Planches couleurs de <i>Psychologie de l'art</i> (1947).....                                                                                                                                  | 36 |
| Planche 27. André Malraux, Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, T. 2, Des Bas reliefs aux grottes sacrées, Paris, Gallimard, 1954. ....                                                          | 37 |
| Planche 28. Le préhistorien Henri Breuil (3 <sup>ème</sup> à droite) dans la grotte de Lascaux à Montignac. Dessous, Marcel Ravidat, Simon Coencas, Jacques Marsal et Georges Agniel en 1940. (AFP) ..... | 38 |
| Planche 29. André Malraux, <i>Le Musée imaginaire</i> , Genève Skira, 1947, p. 80-81.....                                                                                                                 | 39 |
| Planche 30. André Malraux, <i>Les Voix du silence</i> , Paris, Gallimard, 1951, p. 114-115. ....                                                                                                          | 40 |
| Planche 31. Photographie de Georges Bataille à Lascaux, non datée .....                                                                                                                                   | 41 |
| Planche 32. Georges Bataille, <i>Lascaux ou la naissance de l'art</i> , Genève, Skira, 1955. ....                                                                                                         | 42 |
| Planche 33. Etapes de la description de la grotte de Lascaux par les illustrations. ....                                                                                                                  | 43 |
| Planche 34. Photogramme de <i>La Nuit des temps</i> de Roger Verdier, 1944.....                                                                                                                           | 45 |
| Planche 35. Georges Bataille, <i>Lascaux ou la naissance de l'art</i> , Genève, Skira, 1955. Détails utilisés à partir de la figure p. 52.....                                                            | 46 |
| Planche 36. René Huyghe, <i>Dialogue avec le visible</i> , Flammarion, 1955. ....                                                                                                                         | 47 |

|                                                                                                                                                                                                                                                     |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Planche 37. Ernst Gombrich, <i>Histoire de l'art</i> , Paris, Gallimard, 1997. Dépliant ajouté en 1994.....                                                                                                                                         | 48        |
| Planche 38. Les vingt illustrations de <i>L'Erotisme</i> de Georges Bataille (Paris, Minuit, 1957) .....                                                                                                                                            | 49        |
| Planche 39. Planche V de <i>L'Erotisme</i> , recto-verso .....                                                                                                                                                                                      | 50        |
| Planche 40. Le Supplicié Chinois : Georges Bataille, <i>Les Larmes d'Eros</i> , Paris, Pauvert, 1961.....                                                                                                                                           | 51        |
| Planche 41. Photographies du sacrifice Vodou : Georges Bataille, <i>Les Larmes d'Eros</i> , Paris, Pauvert, 1961. ....                                                                                                                              | 52        |
| Planche 42. Iconographie du dévoilement dans <i>Les Larmes d'Eros</i> , Paris, Pauvert, 1961. ....                                                                                                                                                  | 53        |
| Planche 43. La Ligne Générale dans <i>Documents</i> .....                                                                                                                                                                                           | 54        |
| Planche 44. Les trois version du Christ chassant les marchands du temple du Greco dans <i>Les Voix du silence</i> (1951) .....                                                                                                                      | 55        |
| Planche 45. Le Tintoret, <i>La Montée au Calvaire</i> dans <i>Les Voix du silence</i> (Paris, Gallimard, 1951, p. 442-443), photogramme d' <i>Alexandre Neski</i> d'Eisenstein (1938) et de <i>Sierra de Teruel</i> (1939) de Malraux (détail)..... | 56        |
| Planche 46. René Huyghe, « Affinités électives de Vermeer et Proust », <i>L'Amour de l'art</i> , n° 1, 1936, p. 8-9 .....                                                                                                                           | 57        |
| Planche 47. Transition entre « Musée imaginaire » et « Les Métamorphoses d'Apollon », <i>Les Voix du silence</i> , Paris, Gallimard, 1951, p. 124-127.....                                                                                          | 58        |
| Planche 48. Statuettes sumériennes, <i>Les Voix du silence</i> , Paris, Gallimard, 1951, p. 24-27.....                                                                                                                                              | 59        |
| Planche 49. Photogrammes de l'émission de télévision <i>Ways of Seeing</i> présentée par John Berger, 1972. ....                                                                                                                                    | 60        |
| Planche 50. Double page issue d'un des quatre chapitre « purement visuel » de <i>Ways of Seeing</i> , Londres, Penguin books ; British Broadcasting Corporation, 1972, p. 136-137....                                                               | 61        |
| Planche 52. Photogrammes de <i>Ways of Seeing</i> , Londres, Penguin books ; British Broadcasting Corporation, 1972.....                                                                                                                            | 63        |
| <b>Tableau des sources .....</b>                                                                                                                                                                                                                    | <b>64</b> |
| I. Ouvrages et articles d'André Malraux .....                                                                                                                                                                                                       | 65        |
| 1. Ouvrages illustrés .....                                                                                                                                                                                                                         | 65        |
| a. Ouvrages illustrés de reproductions d'œuvres d'art .....                                                                                                                                                                                         | 65        |
| b. Articles illustrés de reproductions d'œuvres d'art .....                                                                                                                                                                                         | 65        |
| 2. Ouvrages .....                                                                                                                                                                                                                                   | 65        |
| 3. Articles .....                                                                                                                                                                                                                                   | 66        |
| 5. Film .....                                                                                                                                                                                                                                       | 66        |
| 6. Œuvres Complètes .....                                                                                                                                                                                                                           | 66        |
| II. Ouvrages et articles avec reproductions d'œuvres d'art citées .....                                                                                                                                                                             | 68        |
| 1. Ouvrages et articles de Georges Bataille .....                                                                                                                                                                                                   | 68        |
| a. Ouvrages illustrés de reproductions d'œuvres d'art .....                                                                                                                                                                                         | 68        |
| b. Articles illustrés de reproductions d'œuvres d'art (hors <i>Documents</i> ) .....                                                                                                                                                                | 68        |
| c. Revues dirigées par Georges Bataille avec illustrations (rééditions).....                                                                                                                                                                        | 68        |
| d. Ouvrages publiés sous nom ou un de ses pseudonymes .....                                                                                                                                                                                         | 68        |
| f. Œuvres Complètes .....                                                                                                                                                                                                                           | 69        |
| 2. Ouvrages d'histoire de l'art .....                                                                                                                                                                                                               | 69        |
| 3. Autres ouvrages.....                                                                                                                                                                                                                             | 71        |
| 4. Articles .....                                                                                                                                                                                                                                   | 71        |
| 5. Revues.....                                                                                                                                                                                                                                      | 72        |
| 7. Emissions de télévision .....                                                                                                                                                                                                                    | 72        |

|                                                  |           |
|--------------------------------------------------|-----------|
| <b>Bibliographie .....</b>                       | <b>73</b> |
| I. Ouvrages sur André Malraux.....               | 74        |
| 1. Ouvrages et collectifs .....                  | 74        |
| 2. Articles .....                                | 76        |
| 3. Revues, numéros spéciaux et collections.....  | 78        |
| 5. Emission de télévision .....                  | 79        |
| II. Ouvrages sur Georges Bataille .....          | 80        |
| 1. Ouvrages, collectifs et catalogues .....      | 80        |
| 2. Périodiques.....                              | 81        |
| 3. Numéros spéciaux .....                        | 81        |
| 4. Travaux universitaires.....                   | 82        |
| III. Histoire et théorie de la photographie..... | 83        |
| 1. Ouvrages, collectifs et catalogues .....      | 83        |
| 2. Périodiques .....                             | 84        |
| IV. Histoire de l'édition .....                  | 86        |
| 1. Ouvrages, collectifs et catalogues .....      | 86        |
| 2. Articles .....                                | 87        |
| V. Sur l'histoire de l'art.....                  | 88        |
| 1. Ouvrages .....                                | 88        |
| 2. Périodiques et collectifs .....               | 90        |
| 3. Numéros spéciaux .....                        | 92        |
| VI. Sur le texte et l'image (général) .....      | 93        |
| 1. Ouvrages et Collectifs.....                   | 93        |
| 2. Articles .....                                | 94        |

## Iconographie

## **Avertissement**

Lorsque nous étudierons la mise en page des ouvrages, nous nous référerons aux éditions originales. Cependant, certains ne pouvant plus être que difficilement reproduits, nous nous appuierons alors sur une iconographie issue d'éditions plus récentes dont la mise en page n'a que peu changée.



## Tableau des sources

## I. Ouvrages et articles d'André Malraux

### 1. Ouvrages illustrés

#### a. Ouvrages illustrés de reproductions d'œuvres d'art

- *Dessins de Goya au Musée du Prado*, Paris, Skira, 1947.
- *Psychologie de l'art, T. 1, Le Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.
- *Psychologie de l'art, T. 2, La Création artistique*, Genève, Skira, 1948.
- *Psychologie de l'art, T. 3, La Monnaie de l'absolu*, Paris, Skira, 1950.
- *Saturne, Essai sur Goya*, Paris, Gallimard, 1950.
- *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1951.
- *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, T. 1*, Paris, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1952.
- *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, T. 2, Des Bas-reliefs aux grottes sacrées*, Paris, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1954.
- *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, T. 3, Le Monde chrétien*, Paris, Gallimard, « La Galerie de la Pléiade », 1954.
- *La Métamorphose des dieux, T. 1*, Paris, N. R. F., 1957.
- *La Métamorphose des dieux, T. 2, L'Irréel*, Paris, Gallimard, 1974.
- *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.
- *La Métamorphose des dieux, T. 3, L'Intemporel*, Paris, Gallimard 1976.
- *Saturne, le destin, l'art et Goya*, Paris, Gallimard, 1978.

#### b. Articles illustrés de reproductions d'œuvres d'art

- « Psychologie des Renaissances », *Verve*, n° 2, mars-juin 1938, p. 21-25.

### 2. Ouvrages

- *La Tentation de l'occident*, Paris, Grasset, 1926.
- *Les Conquérants*, Paris, Grasset, 1928.
- *Royaume farfelu, histoire*, Paris, NRF., 1928.
- *Les Puissances du désert. 1, La Voie Royale*, Paris, Grasset, 1930.
- *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933.
- *Le Temps du mépris*, Paris, Gallimard, 1935.
- *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937.
- *La Lutte avec l'ange*, Genève, Skira, 1945.
- *La Tentation de l'occident, Royaume farfelu, Lunes en papier*, Genève, Skira, 1945.
- *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.
- *N'est-ce donc que cela*, Paris, Pavois, 1946.
- *L'Homme et la culture artistique*, Paris, Pauvert, 1947.
- *Du Musée*, Paris, Estienne, 1955.

- *Saint Just*, Mayenne, Floch, 1954.
- *Les Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967.
- *Le Triangle noir*. Laclos, Goya, *Saint-Just*, Paris, Gallimard, 1970.
- *Les Chênes qu'on abat*, Paris, Gallimard, 1971.
- *Lazare*, Paris, Gallimard, 1974.
- *Hôtes de passage*, Paris, Gallimard, 1975.
- *Carnet d'URSS, 1934*, François de Saint-Cheron (éd.), Jean-Yves Tadié (préf.), Paris, Gallimard, 2004.

### 3. Articles

- « André Malraux, « Des origines de la poésie cubiste », *Connaissance*, janvier 1920, p. 38-40.
- « Les Peintures de Galanis », *Exposition D. Galanis*, Galerie de la Licorne, 1922, p. 3-10.
- « À propos des illustrations de Galanis », *Arts et métiers graphiques*, 1<sup>er</sup> Avril 1928, p. 225-231.
- « Sur l'héritage culturel », *Commune*, n° 37, septembre 1936, p. 1-9. (*Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1191-1200.)
- « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Verve*, n° 8, 1940, p. 69-73. (Paris, Gallimard, 1946 ; in *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 3-16.)

### 4. Traductions

- *The Voices of silence*, trad. Gilbert Stuart, Garden City, N.Y., Doubleday, 1953.
- *The Metamorphosis of the Gods*, trad. Gilbert Stuart, Londres, Secker & Warburg, 1960.
- *The Voices of silence. I, Museum without Walls* Trad. Gilbert Stuart, Price Francis, London, Secker & Warburg, 1967.

### 5. Film

- *L'Espoir*, *Sierra de Terruel*, 1 H 17 min, noir et blanc, 1939.

### 6. Œuvres Complètes

- Tome I : *Lunes en papier* - *Écrit pour une idole à trompe* - *La Tentation de l'Occident* - *Les Conquérants* - *Royaume-Farfelu* - *La Voie royale* - *La Condition humaine* - *Le Temps du Mépris*. Appendices : *Lunes en papier* [version du « Prologue » destinée au numéro 5 de la revue « Action »] - *André Malraux et l'Orient* - *La Question des « Conquérants »* - *Fragment inédit des « Conquérants »* - *Malraux et Trotski* - *L'Expédition d'Ispahan* - *Lettre du prestre Jehan à l'empereur de Rome* - *Voyage aux îles Fortunées* - *Un Chapitre inédit de « La Condition humaine »* - *L'Adaptation théâtrale de « La Condition humaine »*, Brunel Pierre (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- Tome II : *L'Espoir* - *Les Noyers de l'Altenburg* - *Le Démon de l'absolu*. Appendices : *Chapitres retranchés du manuscrit de « L'Espoir »* - *C'est la guerre* - *Sierra de Teruel* - *« Une sorte de suite*

de "L'espoir" » - « *De Sens à Chartres* » - *La Suite persane* - *De la Vistule à la Résistance*, Guyard Marius-François, Larès Maurice, Trécourt François (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

- Tome III : *Le Miroir des limbes : I, Antimémoires. II, La Corde et les souris* - *Oraisons funèbres* - *Le Règne du Malin*. Guyard Marius-François (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- Tome IV, *Ecrits sur l'art I : Esquisse d'une psychologie du cinéma* - *Saturne. Le destin, l'art et Goya* - *Les Voix du silence* - *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* - *Préfaces, articles, allocutions (1922-1952)*, Tadié Jean-Yves (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- Tome II, *Ecrits sur l'art I : La Métamorphose des dieux : Le Surnaturel* - *L'Irréel* - *L'Intemporel* - *Préfaces, articles, allocutions (1955-1976)*, Godard Henri (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

## II. Ouvrages et articles avec reproductions d'œuvres d'art citées

### 1. Ouvrages et articles de Georges Bataille

#### a. Ouvrages illustrés de reproductions d'œuvres d'art

- *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.
- *Manet, Etude biographique et critique*, Genève, Skira, 1955.
- *L'Erotisme*, Paris, Minuit, 1957.
- *Les Larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1961.

#### b. Articles illustrés de reproductions d'œuvres d'art (hors *Documents*)

- « Chevelures », *Verve*, n° 1, décembre 1937, p. 17-19.
- « Van Gogh Prométhée », *Verve*, n° 1, décembre 1937, p. 20.
- « Corps Célestes », *Verve*, n° 2, printemps 1938, p. 97-100.
- « Le Paysage », *Verve*, n° 3, juin 1938, p. 114.
- « La chance », *Verve*, n° 4, novembre 1938, p. 69.
- « Le sacré », *Cahier d'art*, n° 1-4, 1939, p. 47-50.
- « L'art, exercice de la cruauté », *Médecine de France*, n° 4, juin 1949, p. 21-27.

#### c. Revues dirigées par Georges Bataille avec illustrations (rééditions)

- *Documents*, T.1, 1929, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- *Documents*, T. 2, 1930, Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- *Acéphale* (1936-1939), Paris, Jean-Michel Place, 1980.

#### d. Ouvrages publiés sous nom ou un de ses pseudonymes

- Lord Auch, *Histoire de l'œil, Nouvelle version*, Paris, Burgos, 1941.
- Angélique Pierre, *Madame Edwarda*, Paris, Solitaire, 1941.
- Bataille Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.
- Bataille Georges, *Le Coupable*, Paris, Gallimard, 1944.
- Bataille Georges, *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1945.
- Bataille Georges, *Haine de la poésie*, Paris, Minuit, 1947.
- Bataille Georges, *La Part maudite, 1. La Consommation*, Paris, Minuit, 1949.
- Angélique Pierre, *Madame Edwarda*, préf. Georges Bataille, Paris, Pauvert, 1956.
- Bataille Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- Bataille Georges, *Le Bleu du ciel*, Paris, Pauvert, 1957.
- Bataille Georges, *Le Procès de Gilles de Rais*, Paris, Club Français du Livre, 1959.

#### e. Articles

- « Note : Dessins de Goya au musée du Prado (texte d'André Malraux) », *Critique*, n°21, février 1948, p. 181-182.

- « Notes : Léonard de Vinci (1452-1519) », *Critique*, n° 46, mars 1951, p. 261-267.
- « Au rendez-vous de Lascaux l'homme civilisé se retrouve homme de désir », *Arts*, n° 423, 7-13 août 1953, p. 1 ; 6.
- « [Conférence à la société d'agriculture] », in *Œuvres Complètes*, T. IX, Paris, Gallimard, « Blanche », 1979, p. 325-330.
- « [Conférence du 18 janvier 1955] », *Œuvres Complètes*, T. IX, Paris, Gallimard, « Blanche », 1979, p. 331-343.
- « Qu'est-ce que l'histoire universelle », *Critique*, n° 105, février 1956, p. 99-112.

#### **f. Œuvres Complètes**

- Tome I : *Premiers écrits (1922-1940) - Histoire de l'œil - L'Anus solaire - Sacrifices – Articles*, Hollier Denis (éd.), Michel Foucault (préf.), Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.
- Tome II : *Écrits posthumes (1922-1940)*, Hollier Denis (éd.), Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.
- Tome III : *Œuvres littéraires : Madame Edwarda - Le Petit - L'Archangélique - L'Impossible - La Scissiparité - L'Abbé C - L'Être indifférencié n'est rien - Le Bleu du ciel*, Klossowski Thadée (éd.), Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.
- Tome IV : *Œuvres littéraires posthumes : Poèmes - Le Mort - Julie - La Maison brûlée - La Tombe de Louis XXX - Divinus Deus – Ébauches*, Klossowski Thadée (éd.), Paris, Gallimard, « Blanche », 1970.
- Tome V : *La Somme athéologique, I : L'Expérience intérieure - Méthode de méditation - Post-scriptum 1953 - Le Coupable - L'Alleluiah*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1973.
- Tome VI : *La Somme athéologique, II : Sur Nietzsche - Memorandum - Annexes*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1973.
- Tome VII : *L'Économie à la mesure de l'univers - La Part maudite - La Limite de l'utile (fragments) - Théorie de la religion - Conférences (1947-1948) - Annexes*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1976.
- Tome VIII : *L'Histoire de l'érotisme - Le Surréalisme au jour le jour - Conférences (1951-1953) - La Souveraineté – Annexes*, Klossowski Thadée (éd.), Paris, Gallimard, « Blanche », 1976.
- Tome IX : *Lascaux ou la naissance de l'Art - Manet - La Littérature et le mal - Annexes*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1979.
- Tome X : *L'Érotisme - Le Procès de Gilles de Rais - Les Larmes d'Éros*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1987.
- Tome XI : *Articles 1 (1944-1949)*, Marmande Francis (éd.), Paris, Gallimard, « Blanche », 1988.
- Tome XII : *Articles 2 (1950-1961)*, Marmande Francis (éd.), Paris, Gallimard, « Blanche », 1988.

## **2. Ouvrages d'histoire de l'art**

- Berger John, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books, 1972. (*Voir le voir*, Paris, Moreau, 1976.)
- Breton André, *Formes de l'art, 1. L'Art magique*, Paris, Formes et reflets, Club français de l'art, 1957.

- Breuil Henri, *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les Cavernes ornées de l'âge du renne*, Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1952.
- Courthion Pierre, *David, Ingres, Gros, Géricault*, Paris, Skira, coll. « Les Trésors de la peinture française », 1940.
- Duthuit Georges, *Byzance et l'Art du XII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Stock ; Delamain, Boutelleau, « La Culture moderne », 1926.
- Duthuit Georges, *Le Musée inimaginable*, trois tomes, Paris, Corti, 1956.
- Duthuit Georges, Putman Jacques, Beckett Samuel, *Bram Van Velde*, Paris, Fall, 1958.
- Faure Elie, *Histoire de l'art, L'Esprit des formes*, Paris, Crès & Cie, 1927.
- Faure Elie, *Histoire de l'art, I. L'Art antique* (1909), Paris Plon, 1939.
- Faure Elie, *Histoire de l'art, II. L'Art médiéval* (1912), Paris, Plon, 1939.
- Faure Elie, *Histoire de l'art, III. L'Art renaissant* (1914), Paris, Plon 1940.
- Faure Elie, *Histoire de l'art, IV. L'Art moderne* (1921), Paris, Plon, 1941.
- Faure Elie, *Œuvres Complètes*, T. 1-2, Paris, Pauvert, 1964.
- Focillon Henri, *L'Art des sculpteurs romans* (1931), Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- Focillon Henri, *Vie des formes* (1934), Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Francastel Pierre, *Art et technique aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles*, Paris, Gallimard, 1956.
- Gombrich Ernst, *History of Art*, Londres, Phaidon Press, 1950. (*Histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 1997.)
- Gombrich Ernst, *Art and Illusion*, Oxford, Phaidon Press, 1960. (*L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971.)
- Hartman A., Legendre Maurice, *El Greco*, Londres ; Paris, The Commodore Press ; Hyperion, 1937.
- Huyghe René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955.
- Huyghe René, *Psychologie de l'art, cours au collège de France 1951-1976*, Paris, Rocher, 1991.
- Kingsley Porter Arthur, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, Jones, 1923.
- Kubler George, *The Shape of Time: Remarks on The History of Things*, New Haven, Yale University, 1962. (*Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Champ libre, 1973.)
- Mâle Emile, *L'Art religieux au XIII<sup>ème</sup> siècle en France, Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Leroux, 1898.
- Warburg Aby, *Der bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929), Berlin, Akademie Verlag, 2000.
- Warburg Aby, *Le rituel du serpent* (1923), *Art et anthropologie*, Paris, Macula, 2003.
- Warburg Aby, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990.
- Willumsen Jens-Ferdinand, *La Jeunesse du peintre El Greco. Essai sur la transformation de l'artiste byzantin en peintre européen*, T 1-2, Paris, Crès, 1927.
- Windels Fernand, *Lascaux, Chapelle Sixtine de la préhistoire*, Intro. Henri Breuil, Préf. André Leroi-Gourhan, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1948.

- Wölfflin Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1915 (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : Le Problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Les petits fils de Plon ; Nourrit, 1952).
- Wölfflin Heinrich, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Bâle, Schawbe, 1941 (*Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997).

### 3. Autres ouvrages

- Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), Paris, Gallimard, 1995.
- Benjamin Walter, *Paris, Capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le Livre des passages*, Paris, Cerf, 1986.
- Blanchot Maurice, *L'Amitié*, Paris, Fourbis, 1996.
- Blanchot Maurice, *La Bête de Lascaux*, Paris, GLM, 1958.
- Berger John, G., Londres, Weindefeld and Nicolson, 1972. (G., trad. Elisabeth Motsch, Paris, l'Oliviers, 2002.
- Berger John, Blomberg Sven, Mohr Jean, *The Seventh Man*, Londres, Penguin Books, 1972. (*Le Septième homme*, trad. André Simon, Paris, Maspero, 1976.)
- Besson George, *Le Musée chez soi*, 1958.
- Brecht Bertolt, *l'Abc de la guerre* (1955), Klaus Schuffels (éd.), Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985.
- Brecht Bertolt, *Journal de travail, 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976.
- Brecht Bertholt, *Poems on the Theatre*, trad. John Berger, Anya Bostock, Northwood Middlesex, Scorpion Press, 1961.
- Brecht Bertholt, *Helene Weigel, Actress*, trad. John Berger, Anya Bostock, Leipzig, VEB, 1968.
- Breton André, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1928.
- Breton André, *Nadja*, Paris, Nouvelle Revue française, 1928.
- Breton André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Kra, 1929.
- Breton André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, Coll. Métamorphoses, 1937.
- Breuil Henri, Mauduit Jacques, Rey Robert, *40 000 ans d'art moderne. La Naissance de l'art dans les grands centres préhistoriques*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1953.
- Char René, *La Bête innommable*, Paris, GLM, 1958.
- Disdéri Eugène, *Essai sur l'art de la photographie* (1862), Anglet, Atlantica ; Séguier, 2003.
- Harfeld Commandant, *Opinions chinoises sur les barbares d'Occident*, Bruxelles, Dewit, 1909.
- Chris Marker, *Commentaires*, Paris, Seuil, 1971.

### 4. Articles

- Benjamin Walter, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 111-134.



- Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie » (1931), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 295-321.
- Benjamin Walter, « Expérience et pauvreté » (1933), in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 364-372.
- Benjamin Walter, « L'auteur comme producteur » (1934), in *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-144.
- Benjamin Walter, « Peinture et photographie » (1936), trad. Marc B. de Launay, *Les Cahiers d'art du Musée National d'Art Moderne*, n° 1, 1979, p. 40-45.
- Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 176-220.
- Benjamin Walter, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (1) » (1939), in *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p. 18-34.
- Cahen Gaston, « Le manque de reproductions d'art en France », *La Grande Revue*, n° 3, 10 février 1911, p. 93.
- Mâle Emile, « L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université », *Revue Universitaire*, T. 1, 1894, p. 19.
- Warburg Aby, « Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt » (1927), *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 68, été 1999, p. 21-23.

## 5. Revues

- *Labyrinthe*, n°1-22, 1944-1946.
- *La Révolution surréaliste* (1924-1929), Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- *Le surréalisme au service de la révolution* (1930-1933), Paris, Jean-Michel Place, 2003.
- *Minotaure*, (1933-1939), trois tomes, Genève, Skira, 1981.

## 7. Emissions de télévision

- Berger John, *Ways of Seeing*, série télévisée, quatre épisodes, BBC Four, 1972.

## Bibliographie

## I. Ouvrages sur André Malraux

### 1. Ouvrages et collectifs

- Anex Georges, Bertagna Louis (et alli), *Hommage à André Malraux*, Paris, Nouvelle revue française, 1976.
- Belin Guillaume, *André Malraux. Un écrivain dans le siècle*, Boulogne, Timée, 2006.
- Berthoud Christophe, Mekouar Mouna, Olivier Todd, *Roger Parry. Photographies, dessins, mises en page*, Paris, Gallimard ; Jeu de Paume, 2007.
- Biasini Emile, *Sur Malraux. Celui qui aimait les chats*, Paris, Jacob, 1999.
- Boidsdeffre Pierre de, *André Malraux. La mort et l'histoire*, Paris, Rocher, 1996.
- Bonhomme Béatrice, *André Malraux*, Nice, Université de Nice Sophia-Antipolis, 1996.
- Bonhomme Jacques (alias Jean-Jacques Pauvert), *André Malraux*, Régine Desforges, 1986.
- Brunel Pierre, *Malraux. La Condition humaine*, Mont-de-Marsan, Lettres Actuelles, 1995.
- Cate Curtis, *André Malraux*, Paris, Flammarion, 1993.
- Chantal Suzanne, *Le Cœur battant. Josette Clotis - André Malraux*, Paris, Grasset, 1976.
- Cazanave Michel (dir.), *André Malraux* (Cahiers de L'Herne), Paris, l'Herne, 1982.
- Cazenave Michel, *Malraux*, Paris, Balland, 1985.
- Cazenave Michel, *Malraux. Le Chant du monde*, Paris, Bartillat, 2006.
- Chantal Suzanne, *Le Cœur battant. Josette Clotis - André Malraux*, Paris, Grasset, 1976.
- Chanussot Jacques, Travi Claude, *Dits et écrits d'André Malraux*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2003.
- Côté Paul Raymonde, *Les Techniques picturales chez Malraux. Interrogation et métamorphose*, Sherbrooke, Naaman, 1984.
- Courcel Martine de (éd.), *Malraux. Etre et Dire*, Paris, Plon, 1976.
- Delhomme Jeanne, *Temps et destin. Essai sur André Malraux*, Paris, Gallimard, 1955.
- Foulon Charles Louis (dir.), *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Bruxelles, Complexe, 2004.
- Freund Gisèle, *Malraux sous le regard de Gisèle Freund*, Paris, Beskow, 1996.
- Galupeau Serge, *André Malraux et la mort*, Paris, Lettres Modernes, 1969.
- Girard Augustin, Gentil Geneviève (éd.), *André Malraux ministre. Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux, 1959-1969*, Paris, La Documentation française ; Comité d'histoire du Ministère de la culture, 1996.
- Godard Henri, *L'Autre face de la littérature. Essai sur André Malraux et la littérature*, Paris, Gallimard, 1990.
- Godard Henri, *L'Expérience existentielle de l'art*, Paris, Gallimard, 2004.
- Guérin Jeanyves, Dieudonné Julien (dir), *Les Ecrits sur l'art d'André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Hollier, Denis *Les Dépossédés. Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris, Minuit, 1993.
- Jeannelle Jean-Louis, *Malraux. Mémoire et métamorphose*, Paris, Gallimard, 2006.
- Khémiri Moncef, *L'Esthétique de Malraux*, Tunis, Publications de l'ENS, 1998.

- Lacouture Jean, *Malraux. Une vie dans le siècle*, Paris, Seuil, 1996.
- Larrat Jean-Claude, *Malraux. Théoricien de la littérature, 1929-1951*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Larrat Jean-Claude, *André Malraux*, Paris, Librairie générale française, 2001.
- Larrat Jean-Claude, Lecarme Jacques (et al.), *D'un siècle l'autre. André Malraux*, Paris, Gallimard, 2002.
- Lescure Jean, *Album Malraux*, Paris, Gallimard, 1986.
- Loehr Joël, *Répétition et variations chez André Malraux. « La Condition humaine », « L'Espoir »*, Paris, Champion, 2004.
- Lyotard Jean-François, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996.
- Lyotard Jean-François, *Chambre sourde. L'Antiesthétique de Malraux*, Paris, Galilée, 1998.
- Mage Tristan, *André Malraux. Un écrivain singulier*, Paris, Mage, 1986.
- Magnan Jean-Marie, Lacouture Jean (et al.), *André Malraux. Fraternité et fertilité*, Marseille, Sud, 1977.
- Malraux Alain, *Les Marronniers de Boulogne*, Paris, Cortanze, 1989.
- Malraux Clara, *Nos vingt ans*, Paris, Grasset, 1986.
- Malraux Clara, *Les Bruits de nos pas*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1992.
- Marion Denis, *André Malraux. Textes et propos d'André Malraux. Extraits de scénarios, points de vues critiques et témoignages*, Paris, Seghers, 1970.
- Mauriac Claude, *Le Temps immobile, T. III, Et comme l'espérance est violente*, Paris, Grasset, 1976.
- Moatti Christiane, *Le Prédicateur et ses masques. Les personnages d'André Malraux*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987.
- Moatti Christiane, Bevan David (dir.), *André Malraux. Unité de l'œuvre, unité de l'homme*, Paris, Documentation française, 1989.
- Moatti Christiane, « *L'Espoir* » (1937). *Résumé, personnages, thèmes*, Paris, Hatier, 1996.
- Morawski Stefan, *L'Absolu et la forme. L'Esthétique d'André Malraux* Paris, Klincksieck, 1972.
- Nakajima Mineo (éd.), *André Malraux, His Philosophy and Art - Temptations of the Orient and Japan, Akita*, International University ; Comité International d'Histoire de l'Art, 2010.
- Penaud Guy, *André Malraux et la Résistance*, Périgueux, Fanlac, 1986.
- Perrier Jean-Claude, *André Malraux et la tentation de l'Inde*, Paris, Gallimard, 2004.
- Picon Gaëtan, *Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, 1953.
- Picon Gaëtan, *Malraux*, Paris, Seuil, 1976.
- Rouart Jean-Marie (éd.), *Malraux. Ombres et lumières*, Paris, La bouteille à la mer, 2002.
- Saint-Cheron François de, *L'Esthétique de Malraux*, Paris, Sedes, 1996.
- Saint-Cheron François de, *Malraux, La Recherche de l'absolu*, Paris, La Martinière, 2004.
- Saint-Cheron François de, *André Malraux ou la conquête du destin*, Paris, Giovanangeli, 2006.
- Sabourin Pascal, *La Réflexion sur l'art d'André Malraux. Origines et évolution*, Paris, Klincksieck, 1972.
- Stéphane Roger, *Malraux, Entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984.

- Tadao Takemoto, *Entretiens*, Charleville-Mézière, Au Signe de la licorne, 1998.
- Todd Olivier, *André Malraux. Une vie*, Paris, Gallimard, 2001.
- Théron Michel, *Une Initiation à l'art. Malraux et l'image*, Montpellier, Centre régional de documentation pédagogique, 1987.
- Thombergy Robert Samuel, *André Malraux et l'Espagne*, Genève, Droz, 1977.
- Thombergy Robert Samuel (dir.), *Une Confrontation des métamorphoses. Essais sur Malraux et la création artistique*, Edmonton, Thombergy, 1990.
- Zarader Jean-Pierre, *Malraux ou La pensée de l'art. Une approche philosophique*, Paris, Vinci, 1996.
- Zarader Jean-Pierre, *Le Vocabulaire de Malraux*, Paris, Ellipses, 2001.

## 2. Articles

- Arland Marcel, « *L'Espoir*, par André Malraux », *La Nouvelle revue française*, 26<sup>ème</sup> année, n° 293, 1<sup>er</sup> février 1938, p. 303-308.
- Bazin André, « André Malraux. *L'Espoir* », in *Le Cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983, p. 158-159.
- Blanchard Marc-Elie, « Paul Valéry, Walter Benjamin, André Malraux. La littérature et le discours de crise », *L'Esprit créateur*, n° 4, hiver 1983, p. 38-50.
- Blanchot Maurice, « Le Musée, l'art et le temps » (1950), in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 21-51.
- Cailliois Roger, « Sur le dernier roman d'André Malraux : *La Lutte avec l'Ange*, I. *Les Noyers de l'Altenburg* », in *Circonstanciellles*, Gallimard, 1946, p. 119-132.
- Cerisier Alban, « L'univers des formes (1955-1997). Livres d'art et pratiques éditoriales », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, vol. 158 , n° 1, 2000, p. 247-272.
- Da Silva Edson Rosa, « La rupture de l'aura et la Métamorphose de l'art, Malraux lecteur de Benjamin », *La Revue des Lettres Modernes*, série Malraux, n° 10, *Réflexions sur les arts plastiques*, 1999, p. 55-78.
- Godard Henri, « Avant propos », *Présence d'André Malraux*, n°4 : « La maquette farfelue et les Ecrit sur l'art », automne 2005, p. 2-3.
- Gojard Jacqueline, « Malraux et Max Jacob. De l'esthétique de *Le Cornet à dés* à l'écriture farfelue », *La Revue des Lettres Modernes*, Série « André Malraux », n°11 : « Malraux lecteur », 2001, p. 21-39.
- Gojard Jacqueline, « Dans le sillage de Max Jacob », *Présence d'André Malraux* , n°2 : « Le jeune Malraux et les artistes de son temps », hiver 2001-2002, p. 10-14.
- Gombrich Ernst, « André Malraux and the Crisis of Expressionism », *The Burlington Magazine*, décembre 1954, p. 374-378. (« André Malraux et la crise de l'expressionnisme », in *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, trad. Durand, Mâcon, W, 1986, p. 145-157.)
- Gombrich Ernst, « The Metamorphosis of the Gods », *The Observer*, 9 octobre 1960.

- Gombrich Ernst, «La Philosophie de l'art de Malraux dans une perspective historique», in De Courcel Martine (éd.), *Malraux. Etre et Dire*, Paris, Plon, 1976, p. 216-234.
- Khémiri Moncef, « La reproduction de l'œuvre d'art dans la conception esthétique de Malraux », *La Revue des Lettres Modernes*, série Malraux, n° 10 : « Réflexions sur les arts plastiques », 1999, p. 31-53.
- Khémiri Moncef, « 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. 95-109.
- Larrat Jean Claude, « Malraux entre rhétorique et littérature », communication proposée au Séminaire « André Malraux, à l'Université Paris-IV Sorbonne le 8 février 2010. Texte inédit mis en ligne le 17 février 2010. [www.malraux.org/index.php/articles/1052-larrat2.html](http://www.malraux.org/index.php/articles/1052-larrat2.html), texte consulté le 14 août 2010.
- Loehr Joël, « Le Musée Imaginaire et l'imaginaire du roman », *Poétique*, n° 142, avril 2005, p. 169-184.
- Mekouar Mouna, « La bibliothèque André Malraux », in Laurent Le Bon (dir.), Centre Pompidou-Metz, Metz, 2010, p. 508-509.
- Magny Claude-Edmonde, « Malraux le fascinateur », *Esprit*, n° 149, octobre 1948, p. 513-534.
- Mauriac Claude, « La Monnaie de l'absolu », *Liberté de l'esprit*, septembre 1950, n° 13, p. 172.
- Melot Michel, « André Malraux, du Musée imaginaire à l'Inventaire général », in Larrat Jean-Claude, Lecarme Jacques (éd.), *D'un siècle à l'autre, André Malraux*, Paris, Gallimard, 2002, p. 253-264.
- Melot Michel, « André Malraux et l'Inventaire général », *Présence d'André Malraux*, hors-série : « Malraux et l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France », 2004, p. 60-67.
- Michel Melot, « Illustrer l'histoire de l'art », in Moineau Joëlle, Prei Nathalie (dir.), *L'image à la lettre*, Paris, Association Paris-Musées ; Des Cendres, 2005, p. 201-226.
- Merleau-Ponty Maurice, « Communisme – anticomunisme », *Les Temps modernes*, n° 34, juillet 1948, p. 175-188.
- Mourier-Casile Pascaline, « Le texte et l'image dans les Saturne », *Europe*, n° 727-728 : « André Malraux », novembre- décembre 1989, p. 188-198.
- Muray Philippe, « A propos de Claudel, Bataille, Sartre, Malraux... », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 16, 1985, p. 83-90.
- Siety Emmanuel, « De *L'Espoir à espoir*, L'ironie des constellations. *Sierra de Terruel* d'André Malraux », *Cinéma*, n° 9, printemps 2005, p. 134-161.
- Sonnay Jean-François, « Sur la genèse du *Musée imaginaire* de Malraux », *Etudes de Lettres*, série IV, T. 3, n° 2, avril-juin 1980, p. 157-173.
- Surchamp Dom Angelico, « Elie Faure et André Malraux », in *André Malraux. L'homme des univers*, Paris, Comité National André Malraux, 1986, p. 135-138.
- Zarader Jean-Pierre, « Les Voix du silence d'André Malraux et Les Statues meurent aussi d'Alain Resnais et Chris Marker. Une harmonie polémique », n° 10 : « Réflexions sur les arts plastiques », 1999, p. 163-166.

- Zarader Jean Pierre, « Malraux entre Hegel et Benjamin. L'histoire et l'histoire de l'art : continuité et discontinuité », in Larrat Jean-Claude, Lecarme Jacques, *André Malraux. D'un siècle à l'autre*, Paris, Gallimard, 2002, p. 201-211.

### 3. Revues, numéros spéciaux et collections

- « André Malraux », *Europe*, n° 727-728, novembre - décembre 1989.
- « André Malraux », *Littérature contemporaines*, n° 1, 1996.

#### Série « André Malraux », Coll. « La Revue des lettres modernes », Paris, Lettres modernes Minard

- « André Malraux 1, Du *farfelu* aux *Antimémoires* », 1972.
- « André Malraux 2, Visages du romancier », 1973.
- « André Malraux 3, Influences et affinités », 1975.
- « André Malraux 4, Malraux et l'art », 1978.
- « André Malraux 5, Malraux et l'histoire », 1982.
- « André Malraux 8, L'imaginaire de l'écriture », 1991.
- « André Malraux 9, Notre siècle au *Miroir des Limbes* », 1995.
- « André Malraux 10, Réflexions sur les arts plastiques », 1999.
- « André Malraux 11, Malraux lecteur », 2001.
- « André Malraux 12, Malraux et la diversité culturelle », 2004.
- « André Malraux 13, Malraux et la question des genres littéraires », 2010.

#### Mélanges André Malraux Miscellany

- vol. I, n° 1, printemps 1969 - vol. V, n° 2, automne 1973, Walter G. Langlois (dir.), The Malraux Society, Lexington (Kentucky).
- vol. VI, n° 1, printemps 1974 - vol. XV, nos 1-2, printemps-automne 1983, Walger G. Langlois (dir.), The Malraux Society, Laramie (Wyoming).
- vol. XVI, n° 1, mai 1984 - vol. XVIII, n° 1, printemps 1986, Robert S. Thornberry (dir.), Edmonton (Alberta).

#### Revue André Malraux Review (fait suite à Mélanges André Malraux Miscellany.)

- vol. 18, n° 2, automne 1986 - vol. 25, nos 1-2, 1994-1995, Robert S. Thornberry, Edmonton (Alberta).
- vol. 26, n° 1-2, 1996-1997 - vol. 32, 2004, Karen D. Levy, John B. Romeiser (dir.), Knoxville (Tennessee).
- vol. 33, 2006 -, Michel Lantelme (dir.), Norman (Oklahoma).

#### Présence d'André Malraux (2001-2006)

- n° 1, mars 2001 aux nos 5-6, printemps 2006, Henri Godard (dir.).

## 5. Emission de télévision

- Prevost, Clovis, Lenfant Claude, *Les Métamorphoses du regard*, Paris, 3e chaîne, 1974. Quatre émissions produites par la fondation Maeght en juin et juillet 1973, et diffusées en 1974 : « Les Dieux de la nuit et du soleil », 12 juin 1974 ; « Les Maîtres de l'irréel » et « La Métamorphose du regard », 26 juin 1974 ; « Le Monde sans Dieu », 3 juillet 1974. (*Maeght présente André Malraux. André Malraux : la métamorphose du regard*, Paris, Maeght éditeur, 2006.)



## II. Ouvrages sur Georges Bataille

### 1. Ouvrages, collectifs et catalogues

- Besnier Jean-Michel, *Eloge de l'irrespect et autres écrits sur Georges Bataille*, Paris, Descartes & Cie, 1998.
- Bois Yves-Alain, Krauss Rosalind, *L'Informe mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996.
- Cornille Jean-Louis, *Bataille conservateur : emprunts intimes d'un bibliothécaire*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Derrida Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Didi-Huberman Georges, *La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.
- Didi-Huberman Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante 1*, Paris, Gallimard, 1999.
- Durozoi Gérard, *L'Érotisme. Analyse critique*, Paris, Hatier, 1977.
- Ernst Gilles, *Georges Bataille. Analyse du récit de la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Ferni Laurent, Gauthier Christophe (dir.), *L'Histoire-Bataille*, Ecole des Chartes, 7 décembre 2002, Paris, école des Chartes, 2006.
- Finas Lucette, *La Crue, Une lecture de Bataille. Madame Edwarda*, Paris, Gallimard, 1972.
- Galletti Marina, *L'apprenti sorcier. Du Cercle Communiste Démocratique à Acéphale*, Paris, La Différence, 1999.
- Galletti Marina, *Contre-attaque*, Rome, Associate, 1995.
- Hawley Daniel, *Bibliographie annotée de la critique sur Georges Bataille de 1929 à 1975*, Genève, Slatkine, 1976.
- Heimonet Jean-Michel, *Le Mal à l'œuvre. Georges Bataille et l'écriture du sacrifice*, Marseille, Parenthèses, 1987.
- Hollier Denis, *La Prise de la Concorde. Essai sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974.
- Hollier Denis, *Le Collège de Sociologie. 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1979.
- Hollier Denis (dir.), *Georges Bataille après tout*, Paris, Belin, 1995.
- Ishaghpour Youssef, *Aux Origines de l'art moderne. Le Manet de Bataille*, Paris, La Différence, 2002.
- Lecoq Dominique (et al.), *Georges Bataille et la pensée allemande*, Paris, Association des amis de Georges Bataille, 1991.
- Leiris Michel, *A propos de Georges Bataille*, Paris, Fourbis, 1988.
- Marmande Francis, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985.
- Marmande Francis, Ferrer Daniel, Lebrave Jean-Louis (et al.), *L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, Paris, Centre national de recherche scientifique, 1991.
- Mayné Gilles, *Georges Bataille. L'érotisme et l'écriture*, Paris, Descartes & Cie, 2003.
- Sasso Robert, *Georges Bataille. Le Système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, 1978.

- Surya Michel, *Georges Bataille : La Mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992.
- Surya Michel, *Choix de lettres : 1917-1962*, Paris, Gallimard, 1997.
- Teixeira Vincent, *Georges Bataille. La Part de l'art, la peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Yvert Louis, Noël Bernard, *Echanges et correspondances : Georges Bataille et Michel Leiris*, Paris, Gallimard, 2004.

## 2. Périodiques

- Barthes Roland, « Les sorties du texte », *Bataille*, 1973, p. 62.
- Blanchot Maurice, « L'expérience-limite », *Nouvelle Revue Française*, n° 118, octobre 1962, p. 577-592.
- Bourgon Jérôme, « Bataille et le "supplicié chinois" : erreurs sur la personne », in Dominguez Leiva Antonio, Détrie Muriel (dir.), *Le Supplice oriental dans la littérature et les arts*, Dijon, Les Éditions du Murmure, 2005, p. 93-115.
- Fédida Pierre, « Le mouvement de l'informe », *La Part de l'œil*, n° 10 : « Bataille et les arts plastique », 1994, p. 21-27.
- Guerlac Suzanne, « "Recognition" by a Woman!: A Reading of Bataille's *L'Eroïstisme* », *Yale French Studies*, n° 78, 1990, p. 90-105.
- Horisch Jochen, « Benjamin entre Bataille et Sohn-Rethel. Théorie de la dépense et dépense de la théorie », in Wismann Heinz (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Cerf, 1986, p. 343-358.
- Hurezanu Daniel, « Le mythe de la naissance et de la fin de l'art : convergences Blanchot-Bataille-Adorno », *Orbis Litterarum*, vol. 56, n° 4, août 2001, p. 276-293.
- Janpierre Laurent, « Penser face à la fin de l'histoire », *Critique*, n° 636 : « Weil, Kojève, Bataille », mai 2000, p. 414-425
- Jouanny Robert, « Les relations entre la peinture et l'écriture dans le surréalisme », in *Diotima*, n° 5, 1977, p. 111-124.
- Krauss Rosalind, « Antivision », *October*, n° 36, printemps 1986, p. 147-154.
- Lascault Gilbert, « Notules pour les larmes », *L'Arc*, n° 44, 1971, p. 71-76.
- Lancri Jean, « Essai sur la main d'"Olympia" », *La Part de l'œil*, n° 10, 1994, p. 35-57.
- Lombardi Jean, « Georges Bataille avec André Leroi-Gourhan, l'art du langage », *La Part de l'œil*, n° 10, 1994, p. 83-109.
- Mickelson Annette, « Heterology and the Critique of Instrumental Reason », *October*, n° 36, printemps 1986, p. 111-127.
- Rey Jean-Michel, « Le signe aveugle », *L'Arc*, n° 44, 1971, p. 54-63.

## 3. Numéros spéciaux

- *La Ciguë*, n° 1, 1958.
- « Hommage à Georges Bataille », *Critique*, n° 195-196, août-septembre, 1963.
- « Bataille », *L'Arc*, n° 44, 1971.

- *October*, n° 36, printemps 1986.
- « On Bataille », *Yale French Studies*, n° 78, 1990.
- « Exigence de Bataille. Présence de Leiris », *Textuel*, n° 30, 1996.
- *Diacritics*, vol. 2, n° 26, été 1996.
- « Kojève's Paris. Now Bataille », *Parallax*, n° 4, Février 1997.
- « Bataille et les arts plastique », *La Part de l'œil*, n° 10, 1994.

#### **4. Travaux universitaires**

- Olivier Chazaud, *Bataille et la souveraineté picturale. Lascaux et Manet : enjeux énonciatifs d'un dispositif critique*, Thèse de doctorat, Histoire et sémiologie du texte et de l'image, Paris 7, 1996.
- Claire Margat, *Esthétique de l'horreur du Jardin des supplices d'Octave Mirebeau (1899) aux Larmes d'Eros (1961) de Georges Bataille*, Thèse de doctorat, Paris 1, 1998.

### III. Histoire et théorie de la photographie

#### 1. Ouvrages, collectifs et catalogues

- Ades Dawn, Krauss Rosalind, Livingston Jan, *Explosante-fixe : Photographie et surréalisme* (1985), Paris, Hazan, 2002.
- Adorno Théodor W., *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1990.
- Aragon Louis, *Les Collages*, Paris, Herman, 1965.
- Arendt Hannah, *Walter Benjamin (1892-1940)*, Paris, Allia, 2007.
- Bann Stephen, *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven & London, Yale University Press, 2001.
- Baqué Dominique, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie, 1919-1939*, Nîmes, Chambon, 1993.
- Barthes Roland, *La Chambre Claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
- Bois Yves-Alain, Krauss Rosalind (dir.), *L'Informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
- Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.
- Disderi Eugène, *Essai sur l'art de la photographie* (1862), Paris, Séguier, 2003.
- Freund Gisèle, *La Photographie au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, La Maison des Amis du livre, 1936.
- Frizot Michel, Païni Dominique (dir.), *Sculpter-photographier, photographie-sculpture*, Paris, Louvre ; Marval, 1993.
- Krauss Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- Lachaud Jean-Marc (dir.), *Présence(s) de Walter Benjamin*, Talence, Publication du service culturel de l'université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, 1994.
- Laffont-Couturier Hélène, *Gérôme & Goupil. Art et entreprise*, Paris ; Bordeaux, Réunion des musées nationaux ; Musée Goupil, 2000.
- Le Pelley Fonteny Monique, *Adolphe & Georges Giraudon. Une bibliothèque photographique*, Paris ; Bourges, Somogy ; Archives départementales du Cher, 2005.
- McCauley Anne, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1994.
- Mondenard Anne de, *La Mission héliographique. Cinq photographe parcourt la France en 1851*, Paris, Centre national des monuments nationaux, éditions du patrimoine, 2002.
- Perret Catherine, *Walter Benjamin. Sans destin*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.
- Rochlitz Rainer, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992.
- Rochlitz Rainer, Rusch Pierre, *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, Paris, Presses Universitaire de France, 2005
- Rosenblum Naomi, *Une Histoire mondiale de la photographie*, Paris, Abbeville, 2000.

- Rouillé André, *La Photographie en France, Textes et controverses. Une Anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, Paris, 1989.
- Tackels Bruno, *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire de l'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986.

## 2. Périodiques

- Aubenas Sylvie, « "Magique circonstancielle". Le fonds de photographies du XIX<sup>ème</sup> siècle au département des Estampes et de la Photographie de la BnF », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 210-221.
- Bann Stephen, « Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIX<sup>ème</sup> siècle », trad. Pierre Camus, *Etudes photographiques*, n° 9, mai 2001, p. 22-43.
- Buchloh Benjamin, « Allégorie et appropriation », in *Essais historiques II*, Villeurbanne, Art édition, p. 109-153.
- Bustarret Claire, « Les premières photographies archéologiques : Victor Place et les fouilles de Ninive », *Histoire de l'art*, n° 13-14, 1991, p. 7-21.
- Barthe Christine, Pierre Anne-Laure, « Photographie et ethnologie. La photothèque du Musée de l'Homme », *Gradhiva, Revue d'Histoire et d'Archive de l'Anthropologie*, n° 25, 1999, p. 107-111.
- Brière-Misme Clotilde, « Le département des photographies de la Bibliothèque d'art et d'archéologie », *Bulletin de la Société de la Bibliothèque d'art et d'archéologie*, 1930, n° 3, p. 3-11.
- Cahen Gaston, « Le manque de reproductions d'art en France », *La Grande Revue*, n° 3, 10 février 1911, p. 93.
- Deleuze Gilles, « Le cerveau, c'est l'écran (entretien) », *Les Cahiers du cinéma*, n° 380, février 1986, p. 24-32.
- Didi-Huberman Georges, « Connaissance par le kaleïdoscope », *Études photographiques*, n° 7, Mai 2000, p. 4-27.
- Didi-Huberman Georges, « L'image brûle », *Art Press*, numéro spécial : « Images et religions du livre », n° 25, 2004, p. 68-73.
- Fawcett Trevor, « Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction », *Art History*, vol. 9, n° 2, juin 1986, p. 182-211.
- Hermange Emmanuel, « "La Lumière" », *Etudes photographiques*, n° 1, novembre 1996, p. 88-104.
- McCauley Anne, « Arago, l'invention de la photographie et le politique », *Études photographiques*, n° 2, Mai 1997, p. 6-34.
- Méredieu Florence de, « La photographie et la critique photographique : Benjamin, Barthes et la question du référent », in Lachaud Jean-Marc (dir.), *Présence(s) de Walter Benjamin*, Talence, Publication du service culturel de l'université Michel de Montaigne - Bordeaux 3, 1994, p.11-95.
- Mondenard Anne de, « La Mission héliographique : Mythe et histoire », *Etudes photographiques*, n° 2, mai 1997 : « Retour sur l'origine – Représenter l'architecture », p. 60-82.

- Moussinac Jeanne, « La Bibliothèque cinématographique de M. Jacques Doucet », *Bulletin de la Société de la Bibliothèque d'art et d'archéologie*, n° 2, 1929, p. 11-14.
- Renié Pierre-Lin, « Guerre commerciale, bataille esthétique : la reproduction des œuvres d'art par l'estampe et la photographie », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 59-82.
- Renié Pierre-Lin, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Vers une diffusion internationale des images (1850-1880) », *Etudes photographiques*, n° 20, Juin 2007, p. 18-33.
- Rochlitz Rainer, « Walter Benjamin et la photographie. Expérience et reproductibilité technique », *Critique*, p. 801-811.
- Rosenblum Naomi, « Adolphe Braun: A 19th-Century Career in Photography », *History of Photography*, 3-4 octobre 1979, p. 365-371.

## IV. Histoire de l'édition

### 1. Ouvrages, collectifs et catalogues

- Albert Pierre, Terrou Fernand, *Histoire de la presse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- Amsler Madeleine, Yersin Véronique (et al.), *Chants exploratoires. Minotaure, La revue d'Albert Skira. 1933-1939*, Genève, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire ; JRP Ringier, 2008.
- Anthonioz Bernard, Anthonioz Michel, Leymarie Jean, *Hommage à Tériade*, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1973.
- Anthonioz Michel, *L'Album Verve*, Paris, Flammarion, 1987.
- Assouline Pierre, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Gallimard, 2006.
- Audin Marius, Focillon Henri (préf.), *Le Livre. Son architecture, sa technique*, Paris, Crès, 1924.
- Besson Georges, *Un Siècle de technique. Etablissements Braun & Cie, Imprimeur-Editeur*, Paris, Braun, 1953.
- Besson George, *Le Musée chez soi*, Braun et Cie, 1958.
- Bondt Sarah de, Muggeridge Frase (éd.), *The Form of the Book Book*, Londres, Occasional Papers, , 2010.
- Cariguel Olivier, *Panorama des revues littéraires sous l'Occupation*, Paris, IMEC, 2007.
- Caron Antoine, *50 livres illustrés depuis 1947*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1988.
- Chevrefils-Desboilles Yves, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris, Entrevue, 1993.
- Corpet Olivier (dir.), *L'Auteur et son éditeur*, Paris, IMEC, 1998.
- Courmont Eugène, *La Photogravure. Histoire et technique*, Paris, Gauthier-Villars, 1942.
- Fouchet Pascal, *L'Edition française sous l'Occupation, 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987.
- Fouchet Pascal (et al.), *L'Edition française depuis 1945*, Paris, Cercle de la Librairie, 1998.
- Hamon Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Pairs, Corti, 1989.
- Francis Haskell, *La Difficile naissance du livre d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.
- Freedberg David, Scott Andrew C. (dir.) ; *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Part Three: Fossil Woods and other Geological Specimens*, Thurnouht, Harvey Miller Publishers, 2000.
- Hoctan Caroline, *Panorama des revues à la Libération*, Pairs, IMEC, 2006.
- Imbert Maurice, Sorin Raphaël, *Adrienne Monnier et la Maison des Amis des livres*, Paris, IMEC, 1991.
- Israël Armand, Waridel Brigitte, *Livres d'art. Histoire et techniques*, Paris, Catalogues raisonnés, Paris, 1994.
- Lo Duca Giuseppe, *L'Univers de Jean-Jacques Pauvert*, Rennes, Maison de la culture de Rennes, 1980.
- Malou Georges-Majerus, *Livres illustrés et livres d'artiste*, Luxembourg, Bibliothèque Nationale de Luxembourg, 2002. Patron Sylvie, *Critique, 1946-1996. Une Encyclopédie de l'esprit moderne*, Paris, IMEC, 1999.
- Alain Milon, Marc Perelman, (dir.) *Le Livre et ses espaces*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2007

- Pauvert Jean-Jacques, *La Traversée du livre*, Paris, Viviane Hamy, 2004.
- Skira Albert (éd.), *Albert Skira, vingt ans d'activité*, Paris, Skira, 1948.
- Sebbag Georges, *Les Éditions Surréalistes, 1926-1968*, Paris, IMEC, 1993.
- Simonin Anne, *Les Éditions Minuit, 1942-1955. Le Devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 1994.
- Védrine Hélène (dir.), *Le Livre illustré européen au tournant des XIX<sup>ème</sup>-XX<sup>ème</sup> siècles. Passages, rémanences, innovations*, Paris, Kimé, 2005.
- Vivet Jean-Pierre, Chartier Roger, Martin Henri-Jean (et al.), *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris, Fayard/Promodis, 1991.
- Wilson Sarah (dir.), *Paris, Capitale des arts 1900-1968*, Paris, Fernand Hazan, 2004.
- Zweifel Stéfan, Perthuis Gwilherm, *Labyrinthe*, Genève, Musée Rath, 2009.

## 2. Articles

- Boyer Laure, « Publier l'art et la photographie. Les éditions Braun & Cie au XX<sup>e</sup> siècle », *Histoire de l'art*, n° 52, juin 2003, p. 45-55.
- Chastel André, « Livres sur l'art : dans l'impasse », *Histoire de l'art*, n° 3, 1988, p. 113.
- Kristeva Julia, « La littérature souveraine », in Hulten Pontus (dir.) *Paris-Paris, 1937-1957*, Paris, Centre Pompidou ; Gallimard, 1992, p. 8-12.
- Roland Recht, « La mise en ordre. Notes sur l'histoire du catalogue », in *Cahiers du Musée National d'art Moderne*, n° 56/57, été-automne 1996, p. 20-35.
- Recht Roland, « Manuels et histoires générales de l'art », *Revue de l'art*, n° 124, 1999, p. 5-11.
- Smith Douglas, « Beyond the Cave: Lascaux and the Prehistoric in Post-War French Culture », *French Studies*, vol. 58, n° 2, 2004, p. 219-232.



## V. Sur l'histoire de l'art

### 1. Ouvrages

- Bann Stephen, *Relire Ruskin*, Paris, ENSBA, 2003.
- Bann Stephen *The Inventions of History: Essays on the Representation of the Past*, Manchester, University Press, 1990.
- Barbillon Claire, Martin François-René, Recht Roland, Sénéchal Philippe, *Histoire de l'art en France au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, La Documentation Française, 2008.
- Bibliothèque des arts décoratifs, *Le Cabinet des merveilles de Monsieur Maciet, Paris*, Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation, 2004.
- Bazin Germain, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.
- Belting Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Paris, Gallimard, 2007.
- Briend Christian, Thomine Alice (dir.), *La Vie des formes, Henri Focillon et les arts*, Paris, Snoeck ; INHA, 2004.
- Cestelli Guidi Benedetta, Mann Nicholas, *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, Londres, Institut Warburg, 1998.
- Chapon François, *Jacques Doucet ou l'art du mécénat*, Paris, Perrin, 1996.
- Chevreteux-Desbiolles Yves (dir.), *Le Film sur l'art et ses frontières*, Aix-en-Provence, Université de Provence ; Institut de l'Image ; Atelier du Livre, 1998.
- Claridge Amanda, Osborne John, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A – Antiquities and Architecture, Part Two, Early Christian and Medieval Antiquities, Volume Two Other Mosaics, paintings, sarcophagi and small objects*, London, Harvey Millar Publishers, 1998.
- Coignard Jérôme, *Le Vertige des images. La collection Maciet*, Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, 2002.
- Comment Bernard, Chapon François, *Doucet de fonds en combles. Trésors d'une bibliothèque d'art*, Paris, Herscher, 2004.
- Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- Didi-Huberman Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- Didi-Huberman Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, 2002.
- Didi-Huberman Georges, Ghelardi Maurizio, Recht Roland, Warnke Martin, *Relire Panofsky*, Paris, ENSBA, 2008.
- Eribon Didier, Gombrich Ernst, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Biro, 1991.
- Falguières Patricia, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.
- Hal Foster, *Design & Crime* (2002), Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.
- Frangne Pierre-Henry, Poinot Jean-Marc (dir.), *L'Invention de la critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- Fried Michael, *Le Modernisme de Manet ou Le visage de la peinture dans les années 1860*, Gallimard, 2000.

- Frogier Larys, Poinot Jean-Marc (dir.), *La Description*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art, 1997.
- Gombrich Ernst, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon, 1986.
- Huyghe René, *Les Puissances de l'image*, Paris, Flammarion, 1986.
- Lemaître Henri, *Beaux-Arts et Cinéma*, Paris, Cerf, 1956.
- Marsolais Gilles, *Le Film sur l'art, l'art et le cinéma : Fragments, passages*, Montréal, Tryptique, 2005.
- Michaud Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- Michaud Philippe-Alain (et al.), *Le Mouvement des images*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
- Michaud Philippe-Alain, *Sketches, Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'éclat, 2006.
- Nietzsche Friedrich, *Considérations inactuelles. II. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* (1874), Paris, Gallimard, 1992.
- O'Doherty Brian, *Inside the White Cube*, Falguières Patricia (préf.), Zurich ; Paris, Ringier ; Maison rouge, 2008.
- Pösch Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, 1994.
- Poinot Jean-Marc, *L'Atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991.
- Poinot Jean-Marc (dir.), *Les Ecrits de Daniel Buren (1965-1990)*, 3 vol., Bordeaux, capc Musée d'art contemporain, 1991.
- Poinot Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'Art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 1999.
- Recht Roland, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris, Hazan, 1999.
- Recht Roland, *L'Objet de l'histoire de l'art, leçon inaugurale*, Paris, Fayard, 2003.
- Recht Roland, *L'Histoire de l'histoire de l'art*, Gap, Orphys, 2004.
- Recht Roland, *A quoi sert l'histoire de l'art ?*, Paris, Textuel, 2006.
- Recht Roland (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris, Editions de la Documentation française, 2008.
- Recht Roland, *Point de fuite. Les Images des images des images, Essais critiques sur l'art actuel, 1987-2007*, Paris, ENSBA, 2009.
- Schapiro Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1999.
- Therrien Lyne, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, C.T.H.S., 1998
- Texier Simon (dir.), *L'Institut d'art et d'archéologie, Paris 1932*, Paris, Picard, 2005.
- Vern Henri, Rey Robert (et al.), *L'Ecole du Louvre, 1882-1932*, Paris, Bibliothèque de l'école du Louvre, 1932.
- Matthias Waschek (dir.), *Relire Wölfflin*, Paris, Musée du Louvre ; Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1995.
- Wilson Sarah (dir.), *Paris, Capitale des arts, 1900-1968*, Paris, Hazan, 2002.

## 2. Périodiques et collectifs

- Daniel Adler, « Painterly Politic: Wölfflin, Formalism and German Academic Culture, 1885-1915 », *Art History*, vol. 27, n° 3, juin 2004, p. 431-456.
- Bann Stephen, « Ekphrasis contemporain ? Le Matisse de Greenberg », in *La Description*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art, 1997, p. 34-50.
- Bann Stephen, « The Sense of the Past: Image, Text and Object in the Formation of Historical Consciousness in Nineteenth-Century Britain », in *The New Historicism*, New York; London, Routledge, 1989, p. 102-115.
- Bann Stephen, « Inscription and Identity in the Représentation of the Past, *New Literary History*, n° 22, 1991, p. 937-960.
- Bann Stephen, « Le Glissement vers le subjectivisme ? William Hazlitt et la genèse de la critique d'art anglaise », in *La Place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art, 1992, p. 86-99.
- Bann Stephen, « Face-to-Face », *New Litteray*, n° 29, 1998, p. 235-246.
- Germain Bazin, « Souvenir d'un ancien élève », *Préfaces*, n° 2, mai-juin 1987, p. 136.
- Bois Yves-Alain, « Exposition. Esthétique de la distraction, espace de démonstration », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 29, automne 1989, p. 57-78.
- Careri Giovanni, « Aby Warburg », *Critique d'art*, n° 12, automne 1998, p. 21-22.
- Crimp Douglas, « On The Museums' Ruins », *October*, n° 13, été 1980 p. 41-57.
- Crimp Douglas, « L'activité photographique du postmodernisme » (1980), in Blistène Bernard, David Catherine, Pacquement Alfred, *L'Epoque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne, 1987, p. 601-604.
- Didi-Huberman Georges, « Sismographies du temps », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 68, été 1999, p. 5-20.
- Didi-Huberman Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Etudes photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 144-163.
- Falguières Patricia, « Moving Pictures. Aristote et la machine cinéma », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 94, hiver 2005-2006, p. 96-115.
- Falguières Patricia, « Les raisons du catalogue », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 56/57, été-automne 1996, p. 5-20.
- Falguières Patricia, « Théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 48, juin 1994, p. 65-81.
- Fawcett Trevor, « Visual Fact and the Nineteenth-Century Art Lecture », *Art History*, vol. 6, n° 4, décembre 1993, p. 442-460.
- Falguières Patricia, « Fondation du Théâtre ou Méthode de l'Exposition universelle. Les *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg (1565) », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 40, été 1992, p. 91-115.
- Foster Hal dans « Re : Post (Riposte) » (1980), in Blistène Bernard, David Catherine, Pacquement Alfred, *L'Epoque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne, 1987., p. 464.

- Hoffmann Werner, « Warburg et sa méthode », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 3, janvier-mars 1980, p. 60-69.
- Hamber Anthony, « The Use of Photography by Nienteenth Century Art historians », *Visual Ressources*, Vol. VII, 1990, p. 135-161.
- Imbert Claude, « Le présent de l'histoire », in Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986, p. 743-792.
- Maes Céline, « Le Cinéma auxiliaire de l'histoire de l'art : l'exemple de Paul Haesaerts et du film sur l'art », *2.0.1*, n°3, novembre 2009, p. 28-31.
- Mâle Emile, « L'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université », *Revue Universitaire*, 1894, T.1, p. 19.
- Païni Dominique, « Les images font toujours penser au cinéma (Journal, suite...) », *Cinéma*, n° 8, automne 2004, p. 122-125.
- Poinot Jean-Marc, « Avant-garde et crises de la modernité, pratiques muséales et critiques », *La Réinvention du musée et autres conférences*, Lyon, Institut international de recherche, 1986, p. 131-139.
- Poinot Jean-Marc, « Le Contrat linguistique : du sens et de l'usage du catalogue raisonné », in Benjamin Buchloh (dir.), *Langage et modernité*, Villeurbanne, Nouveau Musée, 1991, p. 109-130.
- Poinot Jean-Marc, « Les Grandes expositions: esquisse d'une typologie », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1986, n° 17/18, p. 122-140.
- Poinot Jean-Marc, « La Transformation du musée à l'ère de l'art exposé », *Traverses*, janvier 1986, n° 36, p. 42-49.
- Poinot Jean-Marc, « Quand l'œuvre a lieu », *Parachute*, n° 46, mars-mai 1987, p. 70-77.
- Poinot Jean-Marc, « L'Exposition, le débat esthétique et l'écriture de l'histoire de l'art », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 3-4, automne 1997, p. 273-295.
- Rancière Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, automne 1996, p. 67-68.
- Rancière Jacques, Martine Pierrot, Martin de la Soudière, « Histoire des mots, mots de l'histoire » [*Communications*, n° 58, 1994, p. 78-101], in *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 75-91.
- Recht Roland, « Le style et autres questions », *Critique d'art*, n° 1, mai 1993, p. 50-52.
- Recht Roland, « Un siècle entre l'histoire et l'art », *Journal des Arts*, n° 117, janvier 2001, p. 13-16.
- Recht Roland, « L'Histoire de l'histoire de l'art », *Revue de l'art*, n° 146, 2004, p. 89-98.
- Rosenberg Pierre, « L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 29, automne 1989, p. 49-56.
- Sauerländer Willibald, « L'Allemagne et la "Kunstgeschichte". Genèse d'une discipline universitaire », *Revue de l'art*, n° 45, 1975, p. 4-8.
- Vouilloux Bernard, « La description du tableau dans les Salons de Diderot. La Figure et le nom », *Poétique*, n° 73, février 1988, p. 27-50.

### 3. Numéros spéciaux

- « Du catalogue », *Cahiers du Musée National d'art Moderne*, n° 56/57, été-automne 1996.
- « Histoire de l'art et photographie », *Revue de l'Art*, n°141, 2003/3, p. 5-8.
- « Histoire de l'histoire de l'art », *Revue de l'art*, n° 146, 2004.
- « L'histoire de l'art en Suisse », *Perspective, revue de l'INHA*, 2006-2.
- « La monographie d'artiste », *Perspective, revue de l'INHA*, 2006-4.
- « L'histoire de l'art en Grendre-Bretagne », *Perspective, revue de l'INHA*, 2007-2.
- « Histoire et historiographie. L'art du second XXe siècle », *20/21 siècles*, n° 5-6, automne 2007.

## VI. Sur le texte et l'image (général)

### 1. Ouvrages et Collectifs

- Almeida-Topor Hélène, Sève Michel (dir.), *L'Historien et l'image. De l'illustration à la preuve*, Metz, Centre de recherche Histoire et Civilisation de l'Université de Metz, 1998.
- Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Barthes Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.
- Barthes Roland, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- Bonfait Olivier, Desmas Anne-Lise (dir.), *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, Rome ; Paris, Académie de France à Rome ; Somogy, 2004.
- Boudon Jacques-Olivier, Christin Anne-Marie, Darragon Eric (dir.), *Visible et lisible. Confrontation et articulations du texte et de l'image*, Paris, Nouveau Monde, 2007.
- Caraccolo Maria Teresa, Le Men Ségolène (et al.), *L'illustration. Essai d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999.
- Cléder Jean, Montier Jean-Pierre, *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Compagnon Antoine, *Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Deleuze Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Deleuze Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Eisenstein Sergueï M., *Le Cinématisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2009
- Fresnault-Deruelle Pierre, *Images fixes III, L'éloquence de l'image*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Foucault Michel, *Les Mots et les choses* (1966), Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Gallimard, 2008
- Foucault Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- Grojnowski Daniel, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2002.
- Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- Hamon Philippe, *Imagerie. Littérature et art au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Corti, 2001.
- Hésiode, *Les Travaux et les jours et autres poèmes*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- Homère, *Illiade*, Paris, Librairie Générale Française, 1972.
- Hubert Renée Riese, *Surrealism and the Book*, Berkley ; Los Angeles, University of California Press, 1988.
- Louvel Liliane, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 1998.
- Louvel Liliane, *Texte/Image. Images à lire, texte à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

- Louvel Liliane, Scepi Henri, *Texte et image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Louvel Lilian, Méaux Danièle, Montier Jean-Pierre, Ortel Philippe, *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Lyotard Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1985.
- Mitchell, William J. Thomas *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- Montier Jean-Pierre, *A l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Mourier-Casile Pascaline, Moncond'huy Dominique, *Lisible, visible. Problématiques*, Poitiers, UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1992.
- Philostrate, *La Galerie de tableaux*, trad. Auguste Bougot, révisé et annoté par François Lissarrague, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- Pierce Charles S., *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.
- Rancière Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.
- Recht Roland (et al.), *Le Texte de l'œuvre d'art : la description*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- Schapiro Meyer, *Les Mots et les images : sémiotique du langage visuel* (1996), Paris, Macula, 2000.
- Schlegel August-Wilhelm, *Les Tableaux*, trad. Anne Marie Lang, Elisabeth Peter, Paris, Christian Bourgeois, 1988.
- Schlegel Fredrich, *Descriptions de tableaux*, éditions établie et présentée par Bénédicte Savoy, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001.
- Stead Evangelia (dir.), *Images en texte*, Paris, Sedes, 2002.

## 2. Articles

- Åbåke, Richard Hollis, « Ways of working, Thinking, Living », *Back Cover*, n° 3, hiver-printemps 2010, p. 7.
- Albéra François, « Le montage de *Labyrinthe* », in Zweifel Stéfan, Perthuis Gwilherm, *Labyrinthe*, Genève, Musée Rath, 2009, p. 11.
- Bann Stephen, « The Mythical Conception in the Name. Title and Names in Modern and Postmodern Painting », *World and Image*, vol. 1, n° 2, April 1985, p. 176-190.
- Barthes Roland, « Rhétorique de l'image » (1964), in *Œuvres Complètes. Livres, textes, entretiens, 1962-1967*, Seuil, Paris, 2002, p. 573-577.
- Barthes Roland, « Le discours de l'histoire » (1967), in *Essais critiques, IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 154-157.
- Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.
- Bil'ak Peter, « A propos de *Ways of Seeing* de John Berger », *Back Cover*, n°1, juin 2008, p. 37-39.

- Bois Yves-Alain, « Undercover Surrealism », *Art Forum International*, vol. 45, octobre 2006
- Hollis Richard, « On the Eye and the Ear », *Dot Dot Dot*, n° 17 : « (Transcribed) (Translated) (Transfixed) », décembre 2008, p. 5-17.
- Levine Jacques, « Surréalisme pictural et surréalisme littéraire : deux approches complémentaires du merveilleux », in *Mélusine*, n° 20, 2000, p. 93-103.
- Marin Louis, « Textes en représentation », *Critique*, numéro, date, p. 909-934.
- Vouilloux Benard, « La description des œuvres d'art dans le roman français au XIX<sup>ème</sup> siècle », in Olivier Bonfait (dir.), *La Description de l'œuvre d'art, Du modèle classique aux variations contemporaines*, Rome ; Paris, Académie de Rome ; Somogy éditions d'art, 2004, p. 153-18.



