



LOUVRE

La Chaire du Louvre

L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »

Georges Didi-Huberman

**Cycle de conférences
à l'auditorium
du 16 au 30
septembre 2013**

La Chaire du Louvre

Le Louvre propose un rendez-vous annuel dédié à la recherche en archéologie et en histoire de l'art. Sur un sujet original lié aux collections du musée, un historien de renom présente à l'auditorium une réflexion inédite, qui donne lieu à des rapprochements transdisciplinaires entre des œuvres du monde entier. À la fois exposés savants, causeries ouvertes au grand public et rencontres avec des personnalités exceptionnelles, ces cycles de conférences font l'objet d'une publication qui permet d'approfondir et de conserver leurs apports.

Pour la cinquième édition, l'historien de l'art Georges Didi-Huberman propose d'interroger la notion du « Musée imaginaire » d'André Malraux à travers les champs – imaginaire, matériel, littéraire, esthétique et politique – dans lesquels elle s'est épanouie, jusqu'à former aujourd'hui notre inconscient culturel.

Avec le soutien des laboratoires Septodont et de leur président **Henri Schiller**, mécène fondateur de la Chaire du Louvre



Cycle de conférences
à l'auditorium du Louvre à 19 h

Lundi 16 septembre
La reproductibilité de l'art
et l'ouverture du champ imaginaire

Jeudi 19 septembre
L'album des images
et l'expressivité du cadre,
de la lumière, du montage

Lundi 23 septembre
L'autorité du style et la clôture
du champ littéraire

Jeudi 26 septembre
Le trésor des chefs-d'œuvre
et la clôture du champ esthétique

Lundi 30 septembre
L'historicité de la culture
et la division du champ politique

Conférence suivie de la projection
du film *Les statues meurent aussi* (1953)
Réal. : Alain Resnais et Chris Marker

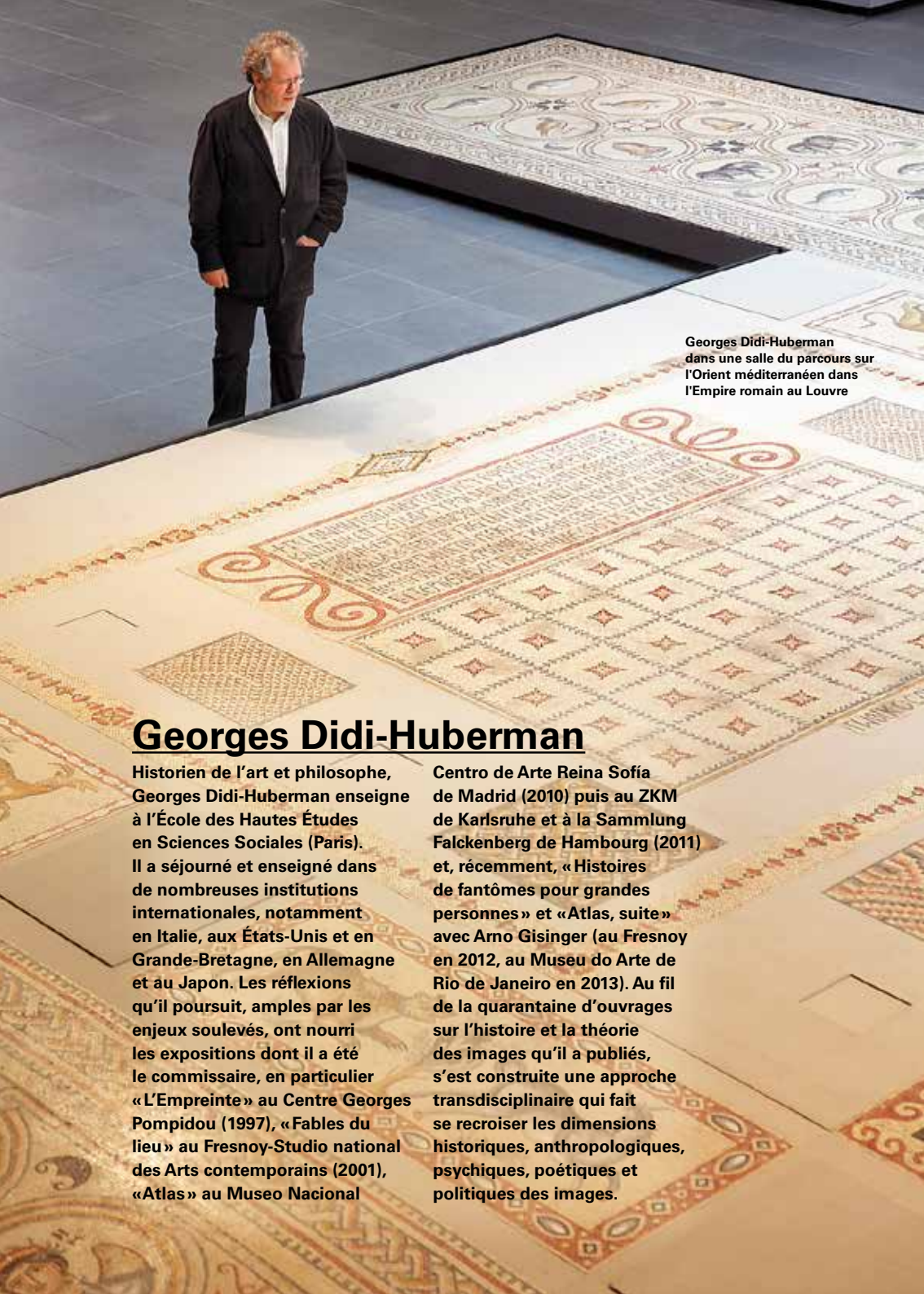
.....
Publication
L'Album de l'art à l'époque
du « Musée imaginaire »
Georges Didi-Huberman
éditions Hazan, 25 €

Président-directeur
du musée du Louvre :
Jean-Luc Martinez
Directeur de l'auditorium :
Jean-Marc Terrasse
Coordination scientifique
de la Chaire du Louvre :
Monica Preti
assistée d'Isabelle Haquet

L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »

Georges Didi-Huberman

Quelle peut être, aujourd'hui, la valeur d'usage de la grande idée de « Musée imaginaire » introduite par André Malraux dans le domaine – pratique, historique et théorique – des arts visuels ? Panthéonisée, « pléiadisée », l'œuvre de Malraux appartient incontestablement à notre paysage culturel et, cependant, elle semble aujourd'hui trop peu interrogée – que ce soit pour l'utiliser ou pour la contester – dans les domaines de l'esthétique et de l'histoire de l'art, voire dans celui de la politique culturelle. Revenir aux enjeux du *Musée imaginaire* n'est rien d'autre, au fond, qu'interroger notre propre « inconscient culturel », c'est-à-dire aussi notre inconscient littéraire, artistique, philosophique, politique... Il y va de notre idée de l'art « mondial » et de nos usages du patrimoine. Il y va de la relation que nous pouvons établir entre une œuvre d'art et une image de l'histoire. Dans cet « inconscient culturel » coexistent les audaces bien pensées et les replis bien-pensants, les prises de position très expérimentales (Malraux homme de terrain, maquettiste, iconographe, monteur d'images) et les positions très établies (Malraux écrivain officiel, ministre de la Culture). C'est une histoire qui commence dans les années vingt et trente, lorsque l'auteur de *L'Espoir* découvre la revue *Documents*, les montages d'Eisenstein ou les thèses de Walter Benjamin sur la reproductibilité de l'art. Elle se poursuit dans les années quarante et cinquante au fil de débats avec Georges Duthuit, Maurice Blanchot ou Maurice Merleau-Ponty. Elle se conclut dans une confrontation avec l'avant-garde cinématographique dont le film *Les statues meurent aussi*, d'Alain Resnais et Chris Marker, constitue sans doute un épisode des plus symptomatiques.



Georges Didi-Huberman dans une salle du parcours sur l'Orient méditerranéen dans l'Empire romain au Louvre

Georges Didi-Huberman

Historien de l'art et philosophe, Georges Didi-Huberman enseigne à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). Il a séjourné et enseigné dans de nombreuses institutions internationales, notamment en Italie, aux États-Unis et en Grande-Bretagne, en Allemagne et au Japon. Les réflexions qu'il poursuit, amples par les enjeux soulevés, ont nourri les expositions dont il a été le commissaire, en particulier « L'Empreinte » au Centre Georges Pompidou (1997), « Fables du lieu » au Fresnoy-Studio national des Arts contemporains (2001), « Atlas » au Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2010) puis au ZKM de Karlsruhe et à la Sammlung Falckenberg de Hambourg (2011) et, récemment, « Histoires de fantômes pour grandes personnes » et « Atlas, suite » avec Arno Gisinger (au Fresnoy en 2012, au Museu do Arte de Rio de Janeiro en 2013). Au fil de la quarantaine d'ouvrages sur l'histoire et la théorie des images qu'il a publiés, s'est construite une approche transdisciplinaire qui fait se croiser les dimensions historiques, anthropologiques, psychiques, poétiques et politiques des images.

« Car le Beau n'est rien d'autre que ce début de l'horrible qu'à peine nous pouvons encore supporter, Et nous le trouvons beau parce qu'impassible il se refuse à nous détruire. »

Rainer Maria Rilke, Première Élégie de Duino (1912), trad. J.-P. Lefebvre, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. G. Stieg, Paris, Gallimard, 1997, p. 527 (cité par Chris Marker dans *Immemory*, 1997)

« Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. »

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 433



La grande fécondité du « Musée imaginaire » par rapport au musée traditionnel ne tient-elle pas à sa capacité pratique, technique, de faire se rencontrer enfin des objets très éloignés dans l'espace ou dans le temps ? « Le musée était une affirmation, écrit Malraux, le Musée imaginaire est une interrogation. » Une interrogation à laquelle il n'aura pas tardé à fournir lui-même toutes les réponses, non seulement en écrivant la somme textuelle de sa vaste expérience de l'art universel, mais encore en réalisant les montages visuels *expérimentaux* de son « Musée imaginaire ». Et cela par le biais d'une utilisation de toutes les ressources, formelles et rhétoriques, dont la photographie est capable pour faire de sa nature de *document*, de prélèvement ou d'enregistrement, un véritable outil de *révélation*, de persuasion ou de certitude... Il suffit, pour cela, d'un montage approprié. Ce qui caractérise d'abord les albums d'André Malraux, c'est donc une stratégie quant à la *succession des images*, succession à travers laquelle se racontera toute l'histoire – historique ? fictionnelle ? – de l'art mondial. Mais selon quelle idée, selon quelle politique de la « culture » ? Toute la question est là.

Georges Didi-Huberman

Ouvrages de référence de Georges Didi-Huberman

• *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982 (éd. augmentée, 2012) • *La Peinture incarnée*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1985 • *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1990 • *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 • *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1992 • *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995 • *L'Empreinte*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1997 • *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1998 • *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté (L'Image ouvrante, 1)*, Paris, Gallimard, 1999 • *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2000 • *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2002 • *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2002 • *Images malgré tout*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2004 • *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007 • *L'Œil de l'histoire, 1-4*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2009-2012.

La reproductibilité de l'art et l'ouverture du champ imaginaire

Lundi 16 septembre / 19 h

Une pensée de l'art jamais ne devrait se reclore sur ses propres résultats. Celle d'André Malraux a commencé, au contact d'une certaine avant-garde artistique et intellectuelle, par *ouvrir le champ* de l'histoire de l'art à une époque où se conjuguait chez lui un courage théorique (proche, jusqu'à un certain point, de celui de Walter Benjamin) et un courage politique (proche, jusqu'à un certain point, de celui de Carl Einstein). On sait, en particulier, combien *Le Musée imaginaire* est débiteur, sous certains aspects fondamentaux, des fameuses thèses développées par Benjamin sur la question de la reproductibilité technique des œuvres d'art. C'est ainsi que *Le Musée imaginaire*, au cœur même de sa critique de l'historicisme et du musée traditionnel pour *ouvrir le temps* de l'art, a engagé Malraux sur la voie pratique d'un nouveau type de livres illustrés dont cette conférence tentera de décrire les principales caractéristiques. Avant de juger Malraux sur la consistance de ses concepts ou sur la beauté de son style littéraire, on devra comprendre ce qui, en lui, réunissait l'écrivain et le critique visuel, le penseur et l'iconographe, l'éditeur et le maquettiste, dans une même capacité pratique – technique et artistique – à faire se rencontrer, sur chaque double page de ses albums photographiques, des œuvres venues d'horizons géographiques et historiques très éloignés : cette pratique du montage donnant sans doute sa première et grande force au *Musée imaginaire*.

.....
André Malraux,
Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale,
Paris, Gallimard, 1952,
fig. 634-635 (Benvenuto Cellini, *Persée*)

L'album des images et l'expressivité du cadre, de la lumière, du montage

Jeudi 19 septembre / 19 h

De quelle façon les images dialoguent-elles – se répondent-elles, s'apparient-elles ou se différencient-elles – dans *Le Musée imaginaire* ? Il est bien possible qu'André Malraux, passionné de cinéma, se soit mis, toutes proportions gardées, à l'école d'Eisenstein et d'une certaine conception du montage caractéristique des années vingt et trente dans tous les domaines de l'art (y compris littéraire). Il y a donc, dans *Le Musée imaginaire*, une grande pulsation des différences réunies par montage. Mais elle vise toujours cet « air de famille », une tête gothique avec une tête bouddhique, par exemple, d'où Malraux voudra postuler quelque chose comme une unité de la culture humaine. Or, pour apparier la tête gothique avec la tête bouddhique, il aura fallu utiliser toutes les vertus expressives du cadre et de la lumière photographiques : cela s'observe dans l'utilisation systématique des gros plans, des manipulations d'échelle, des contrastes lumineux et de ces « auras » qui entourent si souvent, dans *Le Musée imaginaire*, les œuvres photographiées. On peut alors faire le lien entre ces opérations techniques et le vocabulaire même utilisé par Malraux devant les images : vocabulaire de la présence, de la révélation, de l'expression ou du génie. La technique des reproductions photographiques engage donc une nouvelle forme du culte de l'art, fondée chez Malraux sur l'autorité de son expérience visuelle et de son *pathos* littéraire.

.....
André Malraux,
Les Voix du silence, Paris, Gallimard, 1951,
p. 158-159 (art gothique de Reims, art bouddhique
de Gandhara)



L'autorité du style et la clôture du champ littéraire Lundi 23 septembre / 19 h

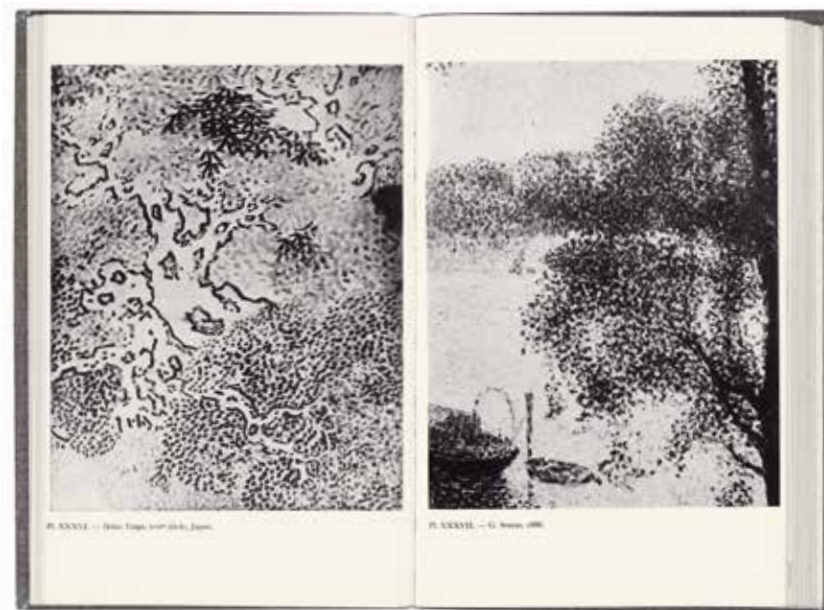
Il faut, dès lors, interroger la double légitimation du *Musée imaginaire* : comme littérature manipulant un certain savoir *et* comme savoir littérairement formulé. Il faut se demander si les « grandes idées » de Malraux sur l'art forment véritablement une philosophie, et si le savoir dispensé dans ses albums relève véritablement d'une histoire de l'art. Pourquoi Malraux a-t-il été tout à la fois un grand utilisateur et un grand contempteur de l'histoire de l'art en tant que discipline scientifique ? Faut-il en rester au jugement sévère d'Ernst Gombrich qui disait de Malraux « Il n'argumente pas, il proclame » ? Regarder une œuvre d'art, pour Malraux, fut sans doute quelque chose comme un acte inspiré : d'où le grand « dialogue intérieur » qui court tout au long de ses livres sur l'art, d'où que Malraux se place constamment au centre de sa propre entreprise esthétique. Cela donne ce ton océanique et souverain qui nous propose un « savoir absolu » légitimé par sa propre autorité littéraire... mais par-delà toute modestie et, même, toute précision dans l'exercice du savoir. Tel serait le paradoxe inhérent à la connaissance des images que nous propose *Le Musée imaginaire*.

.....
André Malraux,
Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale,
Paris, Gallimard, 1952,
fig. 318-319 (art japonais de l'époque Tempyo)

Le trésor des chefs-d'œuvre et la clôture du champ esthétique Jeudi 26 septembre / 19 h

Le Musée imaginaire aura fini par poser l'art comme un absolu, une chose de toute éternité. Malraux ne cessera plus de se poser en « grand témoin humaniste » de l'universalité de l'art, de sa « présence éternelle » comme il aimait dire. Bref, l'ouverture expérimentale aura fait place à une clôture – aussi « grande », aussi majestueuse soit-elle – métaphysique. Il sera intéressant, dans ce contexte, de rappeler les principales réactions suscitées par la publication des volumes de la *Psychologie de l'art* ou des *Voix du silence* : il y a, bien sûr, la réponse polémique de Georges Duthuit et de son *Musée inimaginable*. Il y a aussi l'analyse remarquable consacrée par Maurice Blanchot aux positions esthétiques du *Musée imaginaire* : à l'hommage et à l'admiration feront place, de façon très subtile, une critique du « privilège exorbitant » accordé par Malraux à cette chose hyperbolique qu'est, pour lui, « l'Art ». En rappelant, de façon très dialectique, que l'homme également « se défait selon son image », Blanchot s'engage – à l'instar de son ami Georges Bataille – dans une vision paradoxale de l'image comme objet de « dépouille ». Façon de retrouver les intuitions de la revue *Documents* dont *Le Musée imaginaire* reprendra bien des exemples tout en inversant leur usage argumentatif. Façon, aussi, de comprendre ce qui aura pu différencier profondément la tentative de Malraux (fondée sur une pratique de l'album) et celle d'Aby Warburg (fondée sur une pratique de l'atlas).

.....
Georges Duthuit,
Le Musée inimaginable, Paris, José Corti, 1956,
III, pl. 36-37 (art japonais, Georges Seurat)



L'historicité de la culture et la division du champ politique

Lundi 30 septembre / 19 h

Malraux a fini par comprendre l'histoire de l'art comme une « anti-histoire », un « anti-destin ». Sa critique véhémement et innovante de l'historicisme – « Il n'est pas vrai, disait-il, que l'art se définisse par la succession des œuvres » – aura fini par se cristalliser dans un rejet souverain, radical, de l'histoire. C'est l'idée d'un *Intemporel* de l'art, dont il sera intéressant de suivre la genèse, mais aussi les critiques qu'elle a suscitées, notamment chez Emmanuel Mounier, Gaëtan Picon ou encore Maurice Merleau-Ponty. Grâce à celui-ci, notamment, on comprend que ce qui est en cause n'est autre que la conception dialectique du rapport entre les images et l'histoire (et de l'histoire elle-même). La « métamorphose » d'André Malraux apparaît alors sous un angle plus précis : après avoir pensé l'art selon une vision de transformation politique – donc historique – l'auteur du *Musée imaginaire* aura préféré extraire l'intemporalité de l'art hors de toute division historique ou politique. Cela, à l'époque même où il devenait ministre de la Culture du général de Gaulle. Mais autour de cette notion de « culture » se focalisent tous les enjeux théoriques, notamment dans la différence qui sépare l'emploi du mot « culture » chez Malraux et chez son contemporain Georges Bataille. Un exemple plus éclairant encore nous retiendra : il s'agit du destin réciproque, autour de 1953, du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* et du film réalisé par Alain Resnais et Chris Marker, *Les statues meurent aussi*.

Conférence suivie de la projection du film *Les statues meurent aussi* (1953)
Réal. : Alain Resnais et Chris Marker

Photogrammes du film
Les statues meurent aussi, 1953



Crédits photographiques
Couverture : *Le sourire de Reims*
© Gallimard ; p. 4 : Musée du Louvre / A. Mongodin ; p. 7 : Gallimard ; p. 9 : (1) Gallimard ; (2) Editions José Corti ; p. 10 : Présence africaine éditions ; dos de couverture : André Malraux au travail, 1953 © Paris-Match / M. Jarnoux

Tarifs

Places à l'unité : 6€, 5€ (tarif réduit), 3€ (tarifs solidarité et jeune)
Abonnement fixe : 25€, 20€ (tarif réduit)

Réductions tarifaires sur présentation ou copie par correspondance d'un justificatif.

Tarif réduit

Adhérents du musée ; étudiants de plus de 26 ans ; personnel du ministère de la Culture et de la Communication ; Pass éducation ; guides et conférenciers relevant des ministères français chargés de la Culture et du Tourisme ou de la RMN ; adhérents Fnac ; achat groupé de 10 places et plus à une même séance.

Tarif solidarité et jeune

Moins de 26 ans ; demandeurs d'emploi, bénéficiaires des minima sociaux ; personnes handicapées civiles ou victimes de guerre ainsi que leur accompagnateur ; scolaires.

Entrée libre pour les cartes Louvre jeunes et les étudiants en arts dans la limite des places disponibles dans la demi-heure précédant la manifestation.

Réservations

Par correspondance à l'aide du coupon ci-contre, accompagné du règlement par chèque ou carte bancaire et, en cas de réduction, de la copie du justificatif, à renvoyer à :

Billetterie de l'auditorium /
Musée du Louvre / 75 058 Paris Cedex 01
Par téléphone au 01 40 20 55 00.

Du lundi au vendredi (sauf mardi), de 11 h à 17 h (règlement par carte bancaire uniquement).

En ligne sur www.fnac.com

Aux caisses de l'auditorium du lundi au samedi (sauf le mardi) de 9 h à 17 h 45, et les mercredi et vendredi jusqu'à 19h 15.

Fermeture du 28 juin au 3 septembre inclus.

Les billets commandés par courrier et par téléphone sont expédiés à domicile. Les billets des commandes passées deux semaines avant la date de la première manifestation choisie sont à retirer aux caisses ainsi que les billets achetés par téléphone à un tarif nécessitant la présentation d'un justificatif. Les places non retirées ne sont ni remboursées ni échangées. **Achats groupés** groupe adulte (association, comité d'entreprise...) au 01 40 20 55 00. Groupe scolaire et parascolaire au 01 40 20 50 01, auditorium.enseignants@louvrefr

Auditorium du Louvre

Informations : 01 40 20 55 55 ou louvrefr

Inscrivez-vous à la lettre d'information sur simple demande à : auditorium@louvrefr

Retrouvez-nous sur Facebook

Bulletin de réservation

Coordonnées (à remplir en majuscules)

Nom
Prénom Né(e) le
Ét./Esc./App. Bât.-Imm.-Rés.
N° et voie
BP ou Lieu-dit
Ville, Cedex
Code postal Pays
Tél. fixe
Tél. port.
Courriel

Cochez ici pour recevoir par courriel, de la part du Louvre, des informations ou des offres sur les programmes d'établissements culturels partenaires.
 Cochez ici pour autoriser le Louvre à transmettre votre adresse courriel à un tiers partenaire susceptible de vous envoyer une offre.

Situation

Si vous avez une carte d'adhérent au musée, merci d'inscrire ci-dessous son numéro et sa date d'expiration :

Amis du Louvre
 Louvre jeunes
 Louvre professionnels
 Louvre familles
Date d'expiration

Jeunes Mécènes (cocher la case)

– de 26 ans, indiquez votre année de naissance :

Achat de places à l'unité

16 sept / 19 h Nbre de places x € = €
19 sept / 19 h Nbre de places x € = €
23 sept / 19 h Nbre de places x € = €
26 sept / 19 h Nbre de places x € = €
30 sept / 19 h Nbre de places x € = €
Total 1 = €

Abonnement (pour l'ensemble des conférences)

Nbre d'abonn. plein x 25€ = €
Nbre d'abonn. réduit x 20€ = €
Total 2 = €
Total général = €

Paiement

1. par chèque (libellé à l'ordre de « EPML »)

2. par carte bancaire

Nationale Visa Eurocard Mastercard
 American Express

N° de Carte
Expire le / Crypto* * 3 chiffres figurant au dos de la carte bancaire

Signature indispensable :



Atelier graphique : Rubi caiffon ; Danielle Pflor ; Cécile Duperron éd. Chêne ; Catherine Cratige
Direction artistique : L'Imprimerie & Pleinairat ; Photo Louvre ; Photos : Hervic ; Imprimerie