

Quand l'historien de l'art prend position

L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire » de Georges Didi-Huberman, Hazan / Louvre éditions, « La chaire du Louvre », 206 p.

Katrie Chagnon

Number 251, Winter 2015

Dans l'oeil de l'histoire : avec Georges Didi-Huberman

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77830ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chagnon, K. (2015). Quand l'historien de l'art prend position / *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »* de Georges Didi-Huberman, Hazan / Louvre éditions, « La chaire du Louvre », 206 p. *Spirale*, (251), 57–59.

Quand l'historien de l'art prend position

PAR KATRIE CHAGNON

L'ALBUM DE L'ART À L'ÉPOQUE DU « MUSÉE IMAGINAIRE »
de Georges Didi-Huberman
Hazan / Louvre éditions, « La chaire du Louvre », 206 p.

Dans le cadre de l'exposition *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas? – Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, dont il était le commissaire, Georges Didi-Huberman s'est fait poser une question : où situer l'œuvre d'André Malraux dans les discussions actuelles autour du montage, de la reproduction et de l'exposition des œuvres d'art auxquelles contribuent ses recherches des dernières années¹ ? Plus spécifiquement, quel rapport la notion de « musée imaginaire », forgée par Malraux dans l'ouvrage éponyme², entretient-elle avec le paradigme warburgien de l'atlas d'images que mettait en valeur cette exposition, à l'instar de la publication *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011) qui l'accompagnait ? De prime abord, une comparaison entre *Le musée imaginaire* – cet « album photographique de la culture universelle », dans les termes de Javier Arnaldo – et l'anthropologie visuelle mise en forme par Aby Warburg dans son *Bilderatlas Mnemosyne* paraissait tout à fait légitime. Mais encore fallait-il l'étayer par une argumentation rigoureuse. En conviant Didi-Huberman à cet exercice, on l'invitait du même coup à se positionner vis-à-vis de Malraux, une figure refoulée de notre « inconscient culturel » que lui-même avait jusque-là maintenue dans le « hors-champ » de sa pensée. Sur un peu plus de cent cinquante pages ayant fait l'objet d'un cycle de conférences au musée du Louvre, *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »* répond de façon très conséquente à cette invitation.

La réflexion développée dans ce livre le porte toutefois bien au-delà de la monographie critique ou de l'analyse comparative auxquelles on aurait pu s'attendre. S'ouvrant sur une définition de l'histoire de l'art comme « champ de conflits » inspirée de Carl Einstein, l'étude aborde de front la question des « positions » impliquées dans la constitution d'un savoir et d'une pensée des images. Dans la foulée de sa récente série *L'œil de l'histoire*, qui interroge la capacité des images à prendre position face à l'histoire, Didi-Huberman examine ici la posture de l'historien ou du théoricien de l'art à partir d'une alternative entre la « prise de position » polémique et

l'académisme d'une « position établie ». Articulé de façon dialectique, ce dilemme lui permet de distinguer, dans l'œuvre de Malraux, ce qui relève d'un « bien pensé » critique de ce qui tend, au contraire, vers un « bien pensant » institutionnel. C'est sur cette base que Didi-Huberman affronte le penseur et politicien français tout en le situant face aux intellectuels marginaux dont ses autres ouvrages font l'apologie : Warburg, bien sûr, mais aussi Walter Benjamin, Georges Bataille et Carl Einstein, entre autres.

OUVERTURE

D'entrée de jeu, la table des matières révèle un plan dialectique organisé en cinq chapitres qui décrivent un mouvement d'ouverture, de fermeture, puis de division. Placés sous le signe de l'ouverture, les deux premiers chapitres exposent, en guise de thèse, ce qui confère au *Musée imaginaire* sa fécondité heuristique. Selon l'auteur, cette fécondité tient à « l'élargissement du champ visuel » ainsi qu'au « décroissement culturel » que propose l'idée d'un « musée sans mur » : un « musée à la seconde puissance » dans lequel, grâce au montage photographique, des chefs-d'œuvre occidentaux côtoient des artefacts issus d'époques et de cultures différentes, ouvrant ainsi l'imaginaire de l'histoire de l'art au-delà des limites imposées par le musée traditionnel.

Cette critique du musée s'incarne plus concrètement sous la forme de l'album photographique, un genre que Malraux a exploré dans ses grandes trilogies : *La psychologie de l'art* (1947-1950), *Les voix du silence* (1951), *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952-1954) et *La métamorphose des dieux* (1957-1976). L'exégète voit dans les albums de Malraux un « nouveau type de livre d'art » en phase avec les thèses formulées par Benjamin dans son texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, auquel renvoie explicitement le titre de l'ouvrage. En substituant les termes « œuvre d'art » et « reproductibilité technique » par « album de l'art » et « Musée imaginaire », Didi-Huberman déplace le questionnement benjaminien sur le terrain pratique de

l'histoire de l'art. Conséquemment, il souligne que l'usage de la photographie au sein du projet malrucien n'affecte pas seulement le statut de l'œuvre d'art, tel que pointé par Benjamin, mais aussi celui du livre, principale forme du travail de l'historien de l'art. Le champ d'action de ce dernier s'en trouve en effet profondément transformé, aux dires de Malraux : étant redéfinie comme « *l'histoire de ce qui est photographiable* », l'histoire de l'art à l'ère du *Musée imaginaire* n'est plus, selon lui, un domaine spécialisé réservé aux experts, mais devient, dans une certaine mesure, un espace démocratique ouvert à l'expérimentation. Tout en observant d'un œil circonspect les positions critiques de Malraux à l'égard de la discipline historico-artistique, et relativisant déjà le caractère benjaminien et implicitement warburgien de son entreprise, Didi-Huberman met l'accent sur l'inventivité méthodologique à l'œuvre dans « *le montage visuel expérimental* » du *Musée imaginaire*. Sous cet angle, Malraux nous est d'abord présenté comme « *un homme de terrain, un homme d'action plutôt qu'un "penseur", un organisateur plutôt qu'un*

Derrière ce travail ne se trouve pas un chercheur à « l'autorité impersonnelle », mais un auteur inspiré qui referme dans un geste impérieux la porte du musée des œuvres universelles qu'il avait lui-même ouverte.

« *artiste* » ; bref, le « *directeur artistique* » d'un vaste projet éditorial « *qui incarne, d'une façon sans doute bien spéciale, l'idée benjaminienne de l'"auteur comme producteur"* ».

FERMETURE

L'antithèse de ce Malraux praticien expérimental est dépeinte, dans la seconde portion de l'ouvrage, sous les traits d'un « *écrivain d'art* » autoritaire, idéaliste et conservateur. Une relecture savamment orientée de ses écrits permet alors de dévoiler l'ambition esthétique antibenjaminienne (c'est-à-dire non matérialiste) qui

sous-tend sa démarche littéraire : fonder une autorité du sentiment, de l'expérience et du style par un discours de l'art conçu comme présence éternelle, universelle et absolue. Si Didi-Huberman refuse cette conception transcendante de l'art au nom d'impératifs historiques, ce qu'il dénonce encore plus vertement ici est la posture énonciative de l'auteur, laquelle se révèle tout aussi absolue que l'objet de son discours.

Quiconque a fréquenté un peu les travaux de Didi-Huberman sur l'histoire de l'art sait à quel point ce dernier exècre la hauteur du ton qu'adoptent trop souvent ses condisciples pour délivrer leur savoir – ou pire, pour ériger en vérité leur jugement personnel. On connaît également son intolérance à l'égard des facilités intellectuelles, lorsque les « *grandes idées* » – en l'occurrence, la « *présence* », l'« *expression* », le « *génie* », l'« *éternité* » – servent de refuge afin d'éviter le labeur de la recherche historique autant que celui de l'érudition philosophique. Or voilà précisément ce que dégage, selon lui, l'écriture d'André Malraux : un certain « *prophétisme littéraire* », ainsi qu'une absence regrettable de modestie et de patience épistémologique. C'est en partie pourquoi Didi-Huberman déplore que *Le musée imaginaire* soit l'œuvre d'un « *écrivain d'art* » plutôt que d'un historien de l'art : derrière ce travail ne se trouve pas un chercheur à « *l'autorité impersonnelle* », à l'exemple de Warburg, mais un auteur inspiré qui, se plaçant « *au centre narcissique de son travail* », referme dans un geste impérieux la porte du musée des œuvres universelles qu'il avait lui-même ouverte.

Un mouvement de fermeture similaire s'observe sur le plan théorique, soutient Didi-Huberman. Au « *décloisonnement fécond* » qu'inspirait la pratique initialement « *bien pensée* » de Malraux, il oppose la stérilité d'une « *pensée de l'art* » conservatrice et « *bien pensante* » qui reconduit aveuglément « *tous les stéréotypes de l'esthétique classique* ». Suivant cet argument, *Le musée imaginaire* se fait non seulement le véhicule de notions surannées telles que le « *beau* », la « *vérité* », le « *esprit* » et le « *talent* », mais il se présente, de surcroît, comme le lieu d'une « *resacralisation* » de l'art tout à fait antinomique avec la « *démystification* » politique de l'art promue par Benjamin, et mise en œuvre par des créateurs avant-gardistes tels qu'Alain Resnais et Chris Marker. S'appuyant sur Georges Duthuit et Maurice Blanchot, Didi-Huberman épingle aussi l'hégélianisme inconscient de l'esthète idéaliste, lui reprochant d'avoir conçu « *non pas un atlas des formes hétérogènes créées par l'homme, mais un trésor réuni de chefs-d'œuvre à conserver dans la zone la plus haute, la plus idéale de notre mémoire culturelle* ».

DIVISION

Vient donc enfin cet affrontement attendu entre l'atlas de Warburg et l'album de Malraux qui constitue la raison d'être première du livre. Si l'exégète reconnaît *a priori* qu'il y a certaines affinités entre les deux « *dispositifs visuels* », il insiste cependant sur ce qui les distingue fondamenta-

lement, assumant sans réserve un parti pris warburgien. Dans cette perspective, Didi-Huberman oppose, par exemple, la disposition binaire des images dans *Le musée imaginaire* aux configurations « multipolaires » des planches de *Mnémosyne*; la standardisation des paramètres photographiques (luminosité, cadrage, échelle) chez Malraux à leur démultiplication chez Warburg; l'élévation, voire la sublimation des reproductions dans l'album à leur rabaissement au niveau documentaire dans l'atlas, etc. Mais par-dessus tout, c'est le caractère fastueux des livres d'art de Malraux qui semble déplaire profondément à Didi-Huberman. Tant sur le plan formel et méthodologique qu'idéologique, affirme-t-il en substance, ces « ouvrages de luxe » se situent à l'exact opposé des modestes « outils de travail » que sont l'atlas *Mnémosyne* de Warburg, le *Livre des passages* de Benjamin ou encore la revue *Documents* réalisée par Einstein et Bataille.

En dernière analyse, l'essai compose un portrait dialectique de Malraux à la lumière d'une « division constitutive » repérée au sein de son travail. Cette division notée

*Le déni esthétique
de l'historicité exprimé
dans les pages du Musée
imaginaire conduit
à l'évacuation de
toute tension dialectique,
et par le fait même de
toute division politique.*

par plusieurs commentateurs, dont Jean-François Lyotard et Emmanuel Mounier, se manifeste sur le terrain concret de l'engagement politique par la succession de deux Malraux : un « Malraux révolutionnaire », fervent militant antifasciste dans les années 1930, et un « Malraux conservateur », converti au gaullisme vers 1945 et nommé ministre des Affaires culturelles en 1959. Exposant ainsi ses propres convictions politiques, Didi-Huberman établit une corrélation étroite entre le déplacement idéologique de Malraux et la mutation de ses conceptions esthétiques, lesquelles passent d'une salutaire « critique de l'historicisme » vers un « aristocratique rejet de l'histoire » fondé sur la thèse de l'intemporalité de l'art. C'est finalement chez Maurice Merleau-Ponty

que l'historien de l'art trouve l'argument philosophique lui permettant de trancher de façon plus catégorique, et de prendre ainsi position contre son prédécesseur. Citant *Le langage indirect et les voix du silence* (1952), il affirme avec Merleau-Ponty que le déni esthétique de l'historicité exprimé dans les pages du *Musée imaginaire* conduit à l'évacuation de toute tension dialectique, et par le fait même de toute division politique. La pensée dialectique étant ce qui rassemble tous les alliés intellectuels de Didi-Huberman, on comprend donc mieux pourquoi il choisit, en toute connaissance de cause, d'exclure André Malraux de sa constellation théorique.

PRISE DE POSITION

Comme le rappelle Hannah Arendt à la fin de son essai *La crise de la culture*, les Romains concevaient l'individu cultivé comme « quelqu'un qui sait choisir ses compagnons parmi les hommes, les choses, les pensées dans le présent comme dans le passé ». Pour l'homme de culture qu'est Georges Didi-Huberman, d'après cette définition, préférer la compagnie de Warburg, de Benjamin, de Bataille, d'Einstein et d'autres à celle de Malraux constitue un geste résolument politique, polémique même. Prendre parti pour l'atlas contre l'album l'est tout autant, comme en témoigne cette déclaration tranchée en guise de conclusion : « C'est d'atlas dont nous avons besoin aujourd'hui plus que jamais, et non pas de simples albums. » Selon Didi-Huberman, l'atlas répond en effet à une urgence que dénie l'album en tant qu'« utopie de l'art séparée du monde historique » : formant plutôt une « hétérotopie » au sens foucauldien, l'atlas ouvre un espace d'« inquiétude » qui, rejetant la fonction consolatrice de l'art comme refuge de beauté, nous met devant les « conflits essentiels » dont les œuvres sont porteuses. Telle est, en somme, la vision agonistique de l'histoire de l'art que nous transmet, avec intelligence et engagement, *l'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*. ⊕

1. Cette exposition organisée par Didi-Huberman a été présentée au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía à Madrid du 24 novembre 2010 au 28 mars 2011, au ZKM-Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe du 7 mai au 7 août 2011 et au Sammlung Falckenberg à Hamburg du 1^{er} octobre au 27 novembre 2011. La question lui a été posée par Antonio Somaini, professeur en études cinématographiques, études visuelles et théorie des médias à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
2. La version originale du *Musée imaginaire* est parue en 1947 en tant que premier tome de *La psychologie de l'art* (Albert Skira Éditeur). En 1951, une seconde version de l'œuvre a été incluse à l'ouvrage *Les voix du silence* (Gallimard), dont elle constitue la première partie. C'est toutefois l'édition poche de 1965, toujours chez Gallimard, qui demeure la plus citée. C'est de celle-ci que Didi-Huberman tire la plupart de ses citations.