

Paradoxe

*GEORGES DIDI-HUBERMAN*

**ATLAS  
OU LE GAI SAVOIR  
INQUIET**

**L'ŒIL DE L'HISTOIRE, 3**



Les Éditions de Minuit

ATLAS  
OU LE GAI SAVOIR  
INQUIET

DU MÊME AUTEUR



LA PEINTURE INCARNÉE, *suivi de* Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac, 1985.  
DEVANT L'IMAGE. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, 1990.  
CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE, 1992.  
PHASMES. Essais sur l'apparition, 1998.  
L'ÉTOILEMENT. Conversation avec Hantaï, 1998.  
LA DEMEURE, LA SOUCHE. Appareillements de l'artiste, 1999.  
ÊTRE CRÂNE. Lieu, contact, pensée, sculpture, 2000.  
DEVANT LE TEMPS. Histoire de l'art et anachronisme des images, 2000.  
GÉNIE DU NON-LIEU. Air, poussière, empreinte, hantise, 2001.  
L'HOMME QUI MARCHAIT DANS LA COULEUR, 2001.  
L'IMAGE SURVIVANTE. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, 2002.  
IMAGES MALGRÉ TOUT, 2003.  
GESTES D'AIR ET DE PIERRE. Corps, parole, souffle, image, 2005.  
LE DANSEUR DES SOLITUDES, 2006.  
LA RESSEMBLANCE PAR CONTACT. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, 2008.  
QUAND LES IMAGES PRENNENT POSITION. L'Œil de l'histoire, 1, 2009.  
SURVIVANCE DES LUCIOLES, 2009.  
REMONTAGES DU TEMPS SUBI. L'Œil de l'histoire, 2, 2010.  
ÉCORCES, 2011.

*Chez d'autres éditeurs :*

INVENTION DE L'HYSTÉRIE. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière, *Éd. Macula*, 1982.  
MÉMORANDUM DE LA PESTE. Le fléau d'imaginer, *Éd. C. Bourgeois*, 1983.  
LES DÉMONIAQUES DANS L'ART, de J.-M. Charcot et P. Richer (édition et présentation, avec P. Fédida), *Éd. Macula*, 1984.  
FRA ANGELICO – DISSEMBLANCE ET FIGURATION, *Éd. Flammarion*, 1990.  
À VISAGE DÉCOUVERT (direction et présentation), *Éd. Flammarion*, 1992.  
LE CUBE ET LE VISAGE. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti, *Éd. Macula*, 1993.  
SAINT GEORGES ET LE DRAGON. Versions d'une légende (avec R. Garbetta et M. Morgaine), *Éd. Adam Biro*, 1994.  
L'EMPREINTE DU CIEL, édition et présentation des CAPRICES DE LA Foudre, de C. Flammarion, *Éd. Antigone*, 1994.  
LA RESSEMBLANCE INFORME, OU LE GAI SAVOIR VISUEL SELON GEORGES BATAILLE, *Éd. Macula*, 1995.  
L'EMPREINTE, *Éd. du Centre Georges Pompidou*, 1997.  
OUVRIR VÉNUS. Nudité, rêve, cruauté (L'Image ouvrante, 1), *Éd. Gallimard*, 1999.  
NINFA MODERNA. Essai sur le drapé tombé, *Éd. Gallimard*, 2002.  
MOUVEMENTS DE L'AIR. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides (avec L. Mannoni), *Éd. Gallimard*, 2004.  
EX-VOTO. Image, organe, temps, *Éd. Bayard*, 2006.  
L'IMAGE OUVERTE. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels, *Éd. Gallimard*, 2007.  
ATLAS ¿CÓMO LLEVAR EL MUNDO A CUESTA ? – ATLAS. HOW TO CARRY THE WORLD ON ONE'S BACK ?, trad. M. D. Aguilera et S. B. Lillis, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.  
L'EXPÉRIENCE DES IMAGES (avec Marc Augé et Umberto Eco), Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2001.



GEORGES DIDI-HUBERMAN

ATLAS  
OU LE GAI SAVOIR  
INQUIET

L'ŒIL DE L'HISTOIRE, 3



LES ÉDITIONS DE MINUIT



« Siempre sucede,  
Amarga presencia,  
Duro es el paso !  
Y no hai remedio.  
Por qué ?  
No se puede saber por qué.  
No se puede mirar.  
Bárbaros !  
Todo va revuelto,  
Yo lo vi !  
Tambien esto,  
Y esto tambien.  
Cruel lástima !  
Que locura !  
No hay que dar voces,  
Esto es lo peor !  
Murió la verdad.  
Si resucitará ? »

« Toujours cela survient,  
Présence amère,  
Dur moment à passer !  
Et c'est sans remède.  
Pourquoi ?  
On ne peut savoir pourquoi.  
On ne peut pas voir cela.  
Barbares !  
Tout va de travers,  
Je l'ai vu !  
Cela aussi,  
Et aussi cela.  
Cruel malheur !  
Quelle folie !  
Inutile de crier,  
Voilà le pire !  
La vérité est morte.  
Ressuscitera-t-elle ? »

« Qu'est-ce que l'Universel (*das Allgemeine*) ?  
Le cas singulier (*der einzelne Fall*).  
Qu'est-ce que le Particulier (*das Besondere*) ?  
Des millions de cas (*millionen Fälle*). »

J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre, oder Die Entsagenden* (2<sup>e</sup> version, 1829), *Sämtliche Werke*, X, éd. G. Neumann et H.-G. Dewitz, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 576.

« Nous autres généreux et riches de l'esprit, qui pareils à des fontaines publiques nous tenons au bord de la route et ne voulons défendre à personne de venir puiser en nous : nous ne savons malheureusement pas nous défendre lorsque nous le voudrions, nous ne pouvons empêcher par rien que l'on nous rende *troubles*, sombres – que l'époque à laquelle nous vivons jette en nous ce qu'elle a de “plus actuel”, ses oiseaux sales leur ordure, les gamins leurs colifichets, les voyageurs épuisés qui se reposent auprès de nous leurs petites et grandes misères. Mais nous ferons ainsi que nous l'avons fait depuis toujours : nous absorbons ce que l'on jette en nous, dans notre profondeur – car nous sommes profonds, ne l'oublions pas – *et nous redevenons limpides...* »

F. Nietzsche, *Le Gai Savoir* (1882-1886), trad. P. Klossowski revue par M. B. de Launay, *Œuvres philosophiques complètes*, V, éd. G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1982, p. 287-288.



I

DISPARATES

« LIRE CE QUI N'A JAMAIS ÉTÉ  
ÉCRIT »



## L'INÉPUISABLE, OU LA CONNAISSANCE PAR L'IMAGINATION

J'imagine qu'ouvrant ce livre, mon lecteur sait *pratiquement* déjà fort bien en quoi consiste un atlas. Il en possède sans doute un au moins dans sa bibliothèque. Mais l'a-t-il « lu » ? Probablement pas. On ne « lit » pas un atlas comme on lit un roman, un livre d'histoire ou un argument philosophique, de la première à la dernière page. D'ailleurs un atlas commence souvent – nous aurons sous peu à le vérifier – de façon arbitraire ou problématique, bien différemment du début d'une histoire ou de la prémisse d'un argument ; quant à sa fin, elle est souvent renvoyée à la survenue d'une nouvelle contrée, d'une nouvelle zone du savoir à explorer, en sorte qu'un atlas ne possède presque jamais une forme que l'on pourrait dire définitive. De plus, un atlas est à peine fait de « pages » au sens habituel du terme : plutôt de *tables*, de *planches* où sont disposées des *images*, planches que nous venons consulter dans un but précis ou bien que nous feuilletons à loisir, laissant divaguer notre « volonté de savoir » d'image en image et de planche en planche. L'expérience montre que, le plus souvent, nous faisons de l'atlas un usage qui combine ces deux gestes apparemment si dissemblables : nous l'ouvrons d'abord pour y chercher une information précise mais, l'information une fois obtenue, nous ne quittons pas forcément l'atlas, ne cessant plus d'en arpenter les bifurcations en tous sens ; moyennant quoi nous ne refermerons le recueil de planches qu'après avoir cheminé un certain temps, erratiquement, sans intention précise, à travers sa forêt, son dédale, son trésor. En attendant une prochaine fois tout aussi inutile ou féconde.

On comprend déjà, par l'évocation de cet usage dédoublé, paradoxal, que l'atlas, sous son apparence utilitaire et inoffensive, pourrait bien se révéler, à qui le regarde attentivement,

comme un objet duplice, dangereux voire explosif, quoique inépuisablement généreux. Une *mine*, pour tout dire. L'atlas est une *forme visuelle du savoir*, une forme savante du voir. Mais, à réunir, à imbriquer ou *impliquer* les deux paradigmes que suppose cette dernière expression – paradigme *esthétique* de la forme visuelle, paradigme *épistémique* du savoir –, l'atlas subvertit de fait les formes canoniques où chacun de ces paradigmes a voulu trouver son excellence et, même, sa condition fondamentale d'existence. La grande tradition platonicienne a promu, on le sait, un modèle épistémique fondée sur la prééminence de l'Idée : la connaissance véritable suppose, en ce contexte, qu'une sphère intelligible se soit préalablement extraite – ou purifiée – du milieu sensible, donc des images, où nous apparaissent les phénomènes. Dans les versions modernes de cette tradition, les choses (*Sachen*, en allemand) ne trouvent leurs raisons, leurs explications, leurs algorithmes, que dans des causes (*Ursachen*) correctement formulées et déduites, par exemple dans le langage mathématique.

Telle serait, sommairement résumée, la forme standard de toute connaissance rationnelle, de toute science. Il est remarquable que la méfiance de Platon à l'égard des artistes – ces dangereux « faiseurs d'images », ces manipulateurs de l'apparence – n'ait pas empêché l'esthétique humaniste de reprendre à son compte tous les prestiges de l'Idée, comme Erwin Panofsky l'a bien montré<sup>1</sup>. C'est ainsi que Leon Battista Alberti, dans son *De pictura*, aura pu réduire la notion de tableau à l'unité formulaire d'une « période » rhétorique, une « phrase correcte » où chaque élément supérieur se déduirait logiquement – idéalement – des éléments de rang inférieur : les surfaces engendrent les membres qui engendrent les corps représentés, comme dans une période rhétorique les mots engendrent les propositions qui engendrent les « clauses » ou « groupes » de propositions<sup>2</sup>. Dans les versions modernes de cette tradition, que l'on trouve par exemple dans le modernisme de Clement Greenberg ou, plus récemment, de Michael Fried, les tableaux trouvent leur raison supérieure dans la clôture même de leurs propres cadres spatiaux, temporels et

1. Cf. E. Panofsky, 1924, p. 17-23 et 61-89.

2. L. B. Alberti, 1435, III, 33, p. 123. Cf. M. Baxandall, 1971, p. 37-50 et 151-171. *Id.*, 1972, p. 202-211.

sémiotiques, en sorte que le rapport idéal entre *Sache* et *Ursache* conserve intacte sa force de loi.

Forme visuelle du savoir ou forme savante du voir, l'atlas bouleverse tous ces cadres d'intelligibilité. Il introduit une impureté fondamentale – mais aussi une exubérance, une remarquable fécondité – que ces modèles avaient été conçus pour conjurer. Contre toute pureté épistémique, l'atlas introduit dans le savoir la dimension sensible, le divers, le caractère lacunaire de chaque image. Contre toute pureté esthétique, il introduit le multiple, le divers, l'hybridité de tout montage. Ses *tables d'images* nous apparaissent *avant toute page* de récit, de syllogisme ou de définition, mais aussi *avant tout tableau*, que ce mot soit entendu dans son acception artistique (unité de la belle figure enclose dans son cadre) ou dans son acception scientifique (exhaustion logique de toutes les possibilités définitivement organisées en abscisses et en ordonnées).

L'atlas fait donc, d'emblée, exploser les cadres. Il brise les certitudes autoproclamées de la science sûre de ses vérités comme de l'art sûr de ses critères. Il invente, entre tout cela, des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques. Il ignore délibérément les axiomes définitifs. C'est qu'il relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparité. Il déconstruit, par son exubérance même, les idéaux d'unicité, de spécificité, de pureté, de connaissance intégrale. Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés. Son principe, son moteur, n'est autre que l'*imagination*. Imagination : mot dangereux s'il en est (comme l'est, déjà, le mot *image*). Mais il faut répéter avec Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin<sup>3</sup> que l'imagination, si *déroutante* soit-elle, n'a rien à voir avec une fantaisie personnelle ou gratuite. C'est, au contraire, d'une *connaissance traversière* qu'elle nous fait don, par sa puissance intrinsèque de *montage* qui consiste à découvrir – là même où elle refuse les liens suscités par les ressemblances obvies – des liens que l'observation directe est incapable de discerner :

« L'Imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imagi-

3. Cf. G. Didi-Huberman, 2002b, p. 127-141. *Id.*, 2009, p. 238-256.

natif qui ne serait pas sensible. L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle [...] qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet<sup>4</sup>. »

L'imagination accepte le multiple (et même en jouit). Non pour résumer le monde ou le schématiser dans une formule de subsomption : c'est en quoi un atlas se distingue de tout bréviaire ou de tout abrégé doctrinal. Non plus pour le cataloguer ou pour l'épuiser dans une liste intégrale : c'est en quoi un atlas se distingue de tout catalogue et même de toute archive supposée intégrale. L'imagination accepte le multiple et le reconduit sans cesse pour y déceler de nouveaux « rapports intimes et secrets », de nouvelles « correspondances et analogies » qui seront elles-mêmes inépuisables comme est inépuisable toute *pensée des relations* qu'un montage inédit, à chaque fois, sera susceptible de manifester.

L'inépuisable : il y a tant de choses, tant de mots, tant d'images de par le monde ! Un dictionnaire se rêvera comme leur catalogue ordonné selon un principe immuable et définitif (le principe alphabétique, en l'occurrence). L'atlas, lui, n'est guidé que par des principes mouvants et provisoires, ceux qui peuvent faire surgir *inépuisablement* de nouvelles relations – bien plus nombreuses encore que ne le sont les termes eux-mêmes – entre des choses ou des mots que rien ne semblait apparier d'abord. Si je cherche le mot *atlas* dans le dictionnaire, rien d'autre, normalement, ne m'intéressera, sauf, peut-être, les mots qui ont avec lui une ressemblance directe, une parenté visible : *atlante* ou *atlantique*, par exemple. Mais, si je commence à regarder la double page du dictionnaire ouvert devant moi comme une planche où je pourrais découvrir des « rapports intimes et secrets » entre *atlas* et, par exemple, *atoll*, *atome*, *atelier* ou, dans l'autre sens, *astuce*, *asymétrie* ou *asymétrie*, c'est alors que j'aurai commencé de détourner le principe même du dictionnaire du côté d'un très hypothétique, d'un très aventureux principe-atlas.

La petite expérience que je décris là rappelle évidemment

---

4. C. Baudelaire, 1857a, p. 329.

quelque chose comme un jeu d'enfant : demande-t-on à cet enfant la *lectio* d'un mot dans le dictionnaire que le voilà bientôt sollicité par la *delectatio* d'un usage transversal et imaginaire de la lecture. Enfant aussi peu sage que le sont les images (d'où la fausseté, l'hypocrisie d'un dicton tel que « sage comme une image »). Il ne lit pas pour saisir le sens d'une chose spécifique, mais pour relier cette chose, d'emblée, avec beaucoup d'autres, imaginativement. Il y aurait donc deux sens, deux usages de la lecture : un sens dénotatif en quête de *messages*, un sens connotatif et imaginaire en quête de *montages*. Le dictionnaire nous offre d'abord un outil précieux pour la première de ces quêtes, l'atlas nous offre certainement un appareil inattendu pour la seconde.

Nul mieux que Walter Benjamin n'a exposé le risque – et la richesse – de cette ambivalence. Nul n'a mieux articulé la « lisibilité » (*Lesbarkeit*) du monde aux conditions immanentes, phénoménologiques ou historiques, de la « visibilité » (*Anschaulichkeit*) même des choses, anticipant par là l'œuvre monumentale de Hans Blumenberg sur ce problème<sup>5</sup>. Nul n'a mieux libéré la lecture du modèle purement linguistique, rhétorique ou argumentatif qu'on lui associe généralement. *Lire le monde* est une chose bien trop fondamentale pour se trouver confiée aux seuls livres ou confinée en eux : car lire le monde, c'est aussi *relier les choses du monde* selon leurs « rapports intimes et secrets », leurs « correspondances » et leurs « analogies ». Non seulement les images se donnent à voir comme des cristaux de « lisibilité » historique<sup>6</sup>, mais encore toute lecture – même la lecture d'un texte – doit compter avec les pouvoirs de la ressemblance : « Le sens tissé par les mots ou les phrases constitue le support nécessaire pour qu'apparaisse, avec la soudaineté de l'éclair, la ressemblance<sup>7</sup> » entre les choses.

On pourrait dire, dans cette perspective, que l'atlas d'images est une machine de lecture au sens très élargi que Benjamin voulut donner au concept de *Lesbarkeit*. Il entre dans toute une constellation d'appareils qui vont de la « boîte de lecture » (*Lesekasten*) à la chambre photographique et à la caméra, en

5. W. Benjamin, 1927-1940, p. 473-507. H. Blumenberg, 1981.

6. W. Benjamin, 1927-1940, p. 479-480.

7. *Id.*, 1933a, p. 362.

passant par les cabinets de curiosités ou, plus trivialement, les boîtes à chaussures remplies de cartes postales que l'on trouve – aujourd'hui encore – dans les échoppes de nos vieux passages parisiens. L'atlas serait un appareil de la *lecture avant tout*, je veux dire avant toute lecture « sérieuse » ou « au sens strict » : un objet de savoir et de contemplation pour les enfants, à la fois enfance de la science et enfance de l'art. C'est ce que Benjamin aimait dans les abécédaires illustrés, les jeux de construction et les livres pour la jeunesse<sup>8</sup>. C'est ce qu'il voulut comprendre à un niveau plus fondamental – anthropologique – lorsqu'il évoqua, d'une formule magnifique, l'acte de « lire ce qui n'a jamais été écrit » (*was nie geschriben wurde, lesen*). « Ce type de lecture, ajoutait-il, est le plus ancien : la lecture avant tout langage<sup>9</sup>. »

Mais l'atlas offre aussi toutes les ressources pour ce qu'on pourrait appeler une *lecture après tout* : les sciences humaines – l'anthropologie, la psychologie et l'histoire de l'art, notamment – ont connu, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et surtout lors des trois premières décennies du XX<sup>e</sup>, un bouleversement majeur où la « connaissance par l'imagination », non moins que la connaissance de l'imagination et des images elles-mêmes, aura joué un rôle décisif : depuis la sociologie de Georg Simmel si attentive aux « formes » jusqu'à l'anthropologie de Marcel Mauss, depuis la psychanalyse de Sigmund Freud – où l'observation clinique disposée en « tableau » faisait place au labyrinthe des « associations d'idées », des transferts, des déplacements d'images et de symptômes – jusqu'à l'« iconologie des intervalles » chez Aby Warburg... Iconologie fondée sur la « conaturalité, la coalescence naturelle du mot et de l'image<sup>10</sup> » (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*), une hypothèse dont la *Lesbarkeit* benjaminienne se révèle non seulement contemporaine, mais encore intimement concomitante. Iconologie dont l'ultime projet fut, on le sait, l'élaboration d'un atlas : ce fameux recueil d'images *Mnemosyne* qui sera, ici, notre point de départ autant que notre leitmotiv<sup>11</sup>.

8. *Id.*, 1916-1939, p. 145.

9. *Id.*, 1933a, p. 363.

10. A. Warburg, 1902, p. 106 (traduction modifiée).

11. *Id.*, 1927-1929.



HÉRITAGE DE NOTRE TEMPS : L'ATLAS *MNÉMOSYNE*

On pourrait sans difficulté, en paraphrasant les formules d'Ernst Bloch dans *Héritage de ce temps*, considérer la forme *atlas* – au même titre que le *montage* dont elle procède – comme ce trésor d'images et de pensées qui nous reste de la « cohérence effondrée » du monde moderne<sup>12</sup>. Non seulement l'atlas depuis Warburg a modifié en profondeur les formes – donc les contenus – de toutes les « sciences de la culture » ou sciences humaines<sup>13</sup>, mais encore il a incité un grand nombre d'artistes à repenser complètement, sous la forme du recueil et du remontage, les modalités mêmes selon lesquelles les arts visuels sont aujourd'hui élaborés et présentés<sup>14</sup>. Depuis le *Handatlas* dadaïste, l'*Album* de Hannah Höch, les *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt ou la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp jusqu'aux *Atlas* de Marcel Broodthaers et de Gerhard Richter, les *Inventaires* de Christian Boltanski, les montages photographiques de Sol LeWitt ou bien l'*Album* de Hans-Peter Feldmann, c'est toute l'armature d'une tradition picturale qui explose. Ainsi, loin du *tableau* unique, refermé sur soi, porteur de grâce ou de génie – jusque dans ce qu'on appelle un chef-d'œuvre<sup>15</sup> –, certains artistes et penseurs se sont engagés à redescendre pour ainsi dire, modestement, vers la plus simple mais plus disparate *table*. Un tableau peut être sublime, une « table » ne le sera probablement jamais.

Table d'offrande, de cuisine, de dissection ou de montage, c'est selon. Table ou « planche » d'atlas (on dit *plate* en anglais ou *lámina* en espagnol mais le français, comme pour *Tafel* en allemand ou *tavola* en italien, a l'avantage de suggérer un certain rapport tant avec l'objet domestique qu'avec la notion de tableau). Comme dans le cas de l'empreinte – cette procédure sans âge que tant de nos contemporains auront systématiquement explorée depuis Marcel Duchamp<sup>16</sup> –, on constate que, pour inventer un futur par-delà le tableau et sa grande *tradition*, il aura fallu revenir à la plus modeste *table* et à ses *survivances* impensées. L'atlas est un objet anachronique en ceci

12. E. Bloch, 1935, p. 9.

13. Cf. G. Neumann et S. Weigel (dir.), 2000.

14. Cf. S. Flach, I. Münz-Koenen et M. Streisand (dir.), 2005.

15. Cf. H. Belting, 1998.

16. Cf. G. Didi-Huberman, 1997.

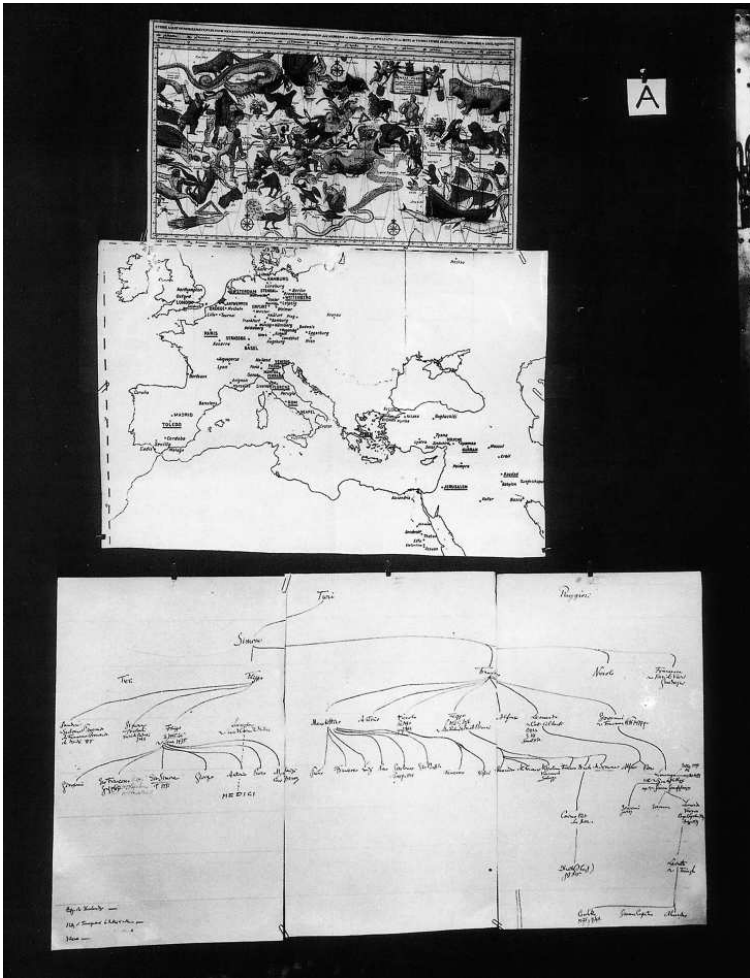
que des temps hétérogènes y travaillent toujours de concert : la « lecture avant tout » avec la « lecture après tout », comme je l'ai dit, mais aussi, par exemple, la reproductibilité technique de l'âge photographique avec les plus anciens usages de cet objet domestique appelé une « table ». Je me souviens que l'on parlait beaucoup, à l'époque structuraliste, du tableau comme « surface d'inscription » : il institue en effet son autorité à travers une inscription durable, une clôture spatiale, une verticalité qui nous surplombe depuis le mur où il est accroché, une permanence temporelle d'objet culturel.

Le tableau serait donc l'inscription d'une œuvre (la *grandissima opera del pittore*, comme l'écrivait Alberti<sup>17</sup>) qui se veut définitive au regard de l'histoire. La table, elle, n'est que le support d'un travail toujours à reprendre, à modifier si ce n'est à recommencer. Elle n'est qu'une surface de rencontres et de dispositions passagères : on y dépose et on y débarrasse alternativement tout ce que son « plan de travail », comme on dit si bien, accueille sans hiérarchie. L'unicité du tableau fait place, sur une table, à l'ouverture toujours reconduite de nouvelles possibilités, de nouvelles rencontres, de nouvelles multiplicités, de nouvelles configurations. La *beauté-cristal* du tableau – sa centripète *beauté trouvée* fièrement fixée, comme un trophée, sur le plan vertical du mur – fait place, sur une table, à la *beauté-bris* des configurations qui y surviennent, des centrifuges *beautés-trouvailles* indéfiniment mouvantes sur le plan horizontal de son plateau. Dans la fameuse formule de Lautréamont, « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », les deux objets surprenants, la machine à coudre et le parapluie, ne constituent sans doute pas l'essentiel : ce qui compte est plutôt le *support de rencontres* qui définit la table elle-même comme ressource de beautés ou de connaissances – connaissances analytiques, connaissances par coupures, recadrages ou « dissections » – nouvelles<sup>18</sup>.

En faisant se rencontrer, sur la même planche préliminaire de son atlas *Mnémosyne*, une carte géographique de l'Europe et du Moyen-Orient, un ensemble d'animaux fantastiques associés aux constellations du ciel, enfin l'arbre généalogique d'une

17. L. B. Alberti, 1435, III, 33, p. 240.

18. Lautréamont, 1869, p. 224-225.



1. Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche A. Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.

famille de banquiers florentins<sup>19</sup> (fig. 1), Aby Warburg ne pensait certes pas faire œuvre d'historien « surréaliste ». Ce qui apparaît néanmoins sur sa planche – sa petite « table de travail » ou de montage – n'est autre que la complexité même des faits de culture dont tout son atlas cherche à rendre compte

19. A. Warburg, 1927-1929, p. 9.

dans la longue durée de l'histoire occidentale. Les quelques mots choisis par Warburg pour introduire la problématique en jeu ne cherchaient d'ailleurs pas à simplifier l'inépuisable de sa tâche : il y a, disait-il, une grande « diversité des systèmes de relations dans lesquels l'homme se trouve engagé » (*verschiedene Systeme von Relationen, in die der Mensch eigestellt ist*) et que la pensée magique (*im magischen Denken*) présente sous forme d'« amalgame<sup>20</sup> » (*Ineinssetzung*). Dès le début, donc, Warburg énonçait dans son atlas une *complexité* fondamentale – d'ordre anthropologique – qu'il ne s'agissait ni de synthétiser (dans un concept unificateur), ni de décrire exhaustivement (dans une archive intégrale), ni de classer de A jusqu'à Z (dans un dictionnaire). Mais de faire surgir, à travers la *rencontre* de trois images dissemblables, certains « rapports intimes et secrets », certaines « correspondances » capables d'offrir une connaissance *transversale* de cette inépuisable complexité historique (l'arbre généalogique), géographique (la carte) et imaginaire (les animaux du zodiaque).

S'il est vrai que l'atlas *Mnémosyne* constitue une part importante de notre héritage – héritage *esthétique* puisqu'il invente une forme, une nouvelle façon de disposer les images entre elles ; héritage *épistémique* puisqu'il inaugure un nouveau genre de savoir<sup>21</sup> –, s'il est vrai qu'il continue de marquer en profondeur nos façons contemporaines de produire, d'exposer et de comprendre les images, nous ne pouvons, avant même d'en esquisser l'archéologie et d'en explorer la fécondité, faire silence sur sa fragilité fondamentale. L'atlas warburgien est un objet pensé sur un *pari*. C'est le pari que les images, assemblées d'une certaine façon, nous offriraient la possibilité – ou, mieux, la *ressource* inépuisable – d'une relecture du monde. *Relire* le monde : en relier différemment les morceaux disparates, en redistribuer la dissémination, façon de l'orienter et de l'interpréter, certes, mais aussi de la respecter, de la *remonter* sans croire la résumer ni l'épuiser. Mais comment cela est-il possible pratiquement ?

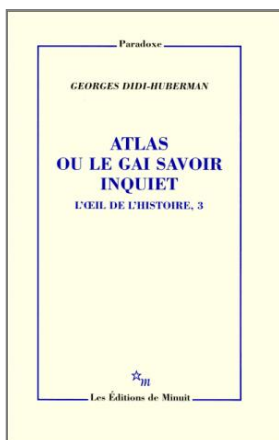
Sans doute faudrait-il, au fameux *dictum* warburgien « Le bon Dieu niche dans le détail » (*der liebe Gott steckt im Detail*), ajouter celui-ci, qui le dialectise : un petit diable niche toujours

20. *Ibid.*, p. 8.

21. Cf. G. Didi-Huberman, 2002a, p. 452-505.

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER LE  
VINGT SEPTEMBRE DEUX MILLE ONZE DANS LES  
ATELIERS DE NORMANDIE ROTO IMPRESSION S.A.S.  
À LONRAI (61250) (FRANCE)  
N° D'ÉDITEUR : 5071  
N° D'IMPRIMEUR : 112251

Dépôt légal : novembre 2011



Cette édition électronique du livre  
*Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire, 3*  
de Georges Didi-Huberman  
a été réalisée le 21 octobre 2011  
par les Éditions de Minuit  
à partir de l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782707322005).

© 2011 by LES ÉDITIONS DE MINUIT  
pour la présente édition électronique.  
[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)  
ISBN : 9782707324016