

DÉPLACER VOIR

(Le document, l'archive, l'atlas)

[Georges Didi-Huberman](#)

Éditions de Minuit | « Critique »

2020/8 n° 879-880 | pages 610 à 624

ISSN 0011-1600

ISBN 9782707346483

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-critique-2020-8-page-610.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de Minuit.

© Éditions de Minuit. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Déplacer voir

(Le document, l'archive, l'atlas)

Images de pensée

J'aime tellement qu'un livre – ou un texte, si bref soit-il – ait pu s'intituler *Images de pensée*¹. Mais il ne s'agit pas, sur cette indication, d'écrire des livres pour seulement tenter de penser ce que sont – ou ce que font – les images, même si ce travail est déjà fort prenant, délicat, important. Il s'agit de trouver dans les images elles-mêmes, ou plutôt dans leurs diverses approches et dans leurs multiples usages, une voie pour *se donner à penser*, bien que cette pensée ne parvienne à elle-même que dans la lumière de ses propres phrases, de sa propre langue, de son propre rythme. Les « images de pensée », qui sont des « images à penser », exigeraient donc, en toute logique, un travail visuel (pour faire des images) autant qu'un travail d'écriture (pour faire un livre). Les réunir par-delà cette valeur d'illustration ou de vignette que l'on trouve si souvent dans les romans-feuilletons du XIX^e siècle, voilà qui aura été le fait de certaines avant-gardes littéraires qui vont d'André Breton ou d'Alfred Döblin à W. G. Sebald, Denis Roche ou Alexander Kluge. Mais ce qui a fini par être évident pour les écrivains d'aujourd'hui n'a pas vraiment commencé à l'être dans le domaine de la pensée (sauf, évidemment, lorsqu'on est critique ou historien de l'art). Il semblerait que penser, depuis Platon, ait souvent consisté à éviter la fréquentation des images : fréquentation louche, impure, trompeuse, évidemment parce que liée au fantasme, donc au désir. Donc à la fascination, à la captation, à l'illusion, à l'erreur.

Il est vrai que *donner à penser* consiste à ouvrir la possibilité de critiquer un état de fait, un ensemble de discours ou une évidence en général – une évidence visible en particulier. Cependant il n'est pas de *pensée critique* possible – je parle ici de philosophie, et notamment de ce qu'on appelle la

1. W. Benjamin, *Images de pensée* [1927-1932], trad. J. Lacoste et J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1998.

Théorie critique², mais il s'agit tout autant de « critique » ou d'histoire de l'art – sans une confrontation active, concrète, technique avec les images. C'est l'un des apports fondamentaux de la pensée de Walter Benjamin que d'avoir assumé ses « images de pensée » en tant que style philosophique à part entière. Et que d'avoir construit la notion d'« image dialectique » comme catégorie historique et critique fondamentale. Il faut se souvenir, une fois encore, de cette courageuse allocution à l'Institut pour l'étude du fascisme de Paris, le 27 avril 1934, où Benjamin enjoignait à ses amis artistes, écrivains et penseurs de ne pas se simplifier la vie – la « vie critique » – devant les problèmes esthétiques et politiques.

Ce dont nous avons besoin, disait-il, est une nouvelle « formation polytechnique³ » (*polytechnische Ausbildung*) accordée à la situation historique créée par le monde moderne. L'homme de lettres fait plus que de la littérature (voilà pourquoi, exemple parmi bien d'autres, Baudelaire a pu exercer la fonction de critique d'art). Que faut-il entendre par « formation polytechnique » ? Benjamin répondait en appelant de ses vœux la « solidarité directe » de l'écrivain ou du penseur avec certains « autres producteurs, qui auparavant n'avaient pas grand-chose à lui dire⁴ ». Au tout premier rang de cette solidarité : travailler à « abattre [...] la barrière entre écriture et image (*die Schranke zwischen Schrift und Bild*). Ce que nous avons à demander au photographe, c'est qu'il soit capable de donner à sa prise de vue cette légende (*Beschreibung*) qui l'arrache à l'usure de la mode et lui confère sa valeur d'usage révolutionnaire (*ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht*). Or, nous poserons cette exigence (*Forderung*) avec le plus d'insistance si nous – les écrivains – nous nous mettons à photographier⁵. »

Faire un « livre d'images » ne serait rien d'autre, pour commencer, que rendre un hommage concret à cette exigence rarement honorée. C'est une décision engagée sur le plan de

2. G. Didi-Huberman, « Image (de la) critique », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, CX, 2016, n° 2, p. 1-37.

3. W. Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 128.

4. *Ibid.*, p. 135.

5. *Ibid.*, p. 134.

la pensée – une pensée du monde des images dont on pourrait dire, en somme, ce que Maurice Blanchot disait déjà de la littérature : qu'il « n'est pas une simple tromperie, [mais] le dangereux pouvoir d'aller vers ce qui est, par l'infinie multiplicité de l'imaginaire⁶ » –, mais aussi une tentative, élaborée techniquement, en vue de produire cet objet : un atlas d'images.

Exposer par figures

Il suffit, très souvent, de regarder l'illustration d'un livre de critique ou d'histoire de l'art pour en deviner assez précisément le contenu et, surtout, la logique argumentative. La reproduction photographique d'une œuvre ou de tout autre objet dans un livre surgit dans l'espace du texte comme un signal, une sorte de drap qui flotte à la fenêtre et attire votre attention. Quelquefois c'est un drapeau qui clame, qui surexpose l'intention de l'auteur. En tout cas c'est une scansion par laquelle le lecteur est invité à s'arrêter un instant, à lâcher l'argument discursif proprement dit et à chercher dans l'image qui apparaît tout à coup ce qui viendrait donner un supplément de sens décisif : une vérité ou une intensité particulière dans l'argument lui-même.

Les figures insérées dans un livre *exposent l'argument* de la pensée, et cela au double sens du mot « exposition » : celui de la disposition visible (comme on parle d'une exposition de tableaux) et celui de la composition logique (comme on parlait, dans les traités du Moyen Âge, d'une *expositio* des thèses théologiques). Mais il faut compter aussi avec un troisième sens qui voue toute « exposition », d'images ou d'idées, à la notion de *risque*. On n'insère pas une image dans un texte sans périls pour la lecture et sans conséquences pour la signification : sans *s'exposer* à n'être pas compris, puisque les images – ces dangereuses amies – sont à la fois puissamment évocatrices et puissamment équivoques. Bien sûr elles pensent, mais à leur façon. Raymond Lulle ne pouvait rien argumenter sans tracer ses figures à la fois extravagantes et parfaites. Le frontispice figuratif choisi par Thomas Hobbes

6. M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 (éd. 1986), p. 133.

pour son *Léviathan* a suscité des lectures aussi élaborées que celles de ses thèses philosophiques.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, on éprouve dans la densité et dans la disposition des figures le travail même du savant comme son enjeu théorique et son style de pensée. Les livres d'archéologie peuvent se feuilleter comme des constellations infinies d'objets qui présentent entre eux des variations souvent infimes. Les pages des livres de Heinrich Wölfflin montrent immédiatement que sa pensée visait à constituer de grandes polarités formelles (par exemple la polarité du « linéaire » et du « pictural »). Celles d'Aby Warburg présentent souvent des images extrêmement dissemblables, perturbantes pour cela (par exemple un monstre, issu de la propagande luthérienne contre le pape, près d'un homme couvert de pustules, mais aussi d'un schéma astrologique impossible à déchiffrer si l'on est profane en la matière). Celles d'Erwin Panofsky apparaissent beaucoup plus argumentatives et lumineuses par leur vertu dialectique : on peut ainsi passer d'une représentation médiévale de l'acédie à une autre de la géométrie, tout cela logiquement « synthétisé » et « dépassé » par la *Melencolia* de Dürer. Un livre d'iconographie – sur l'Annonciation, par exemple – réunira tout un ensemble de cas dont les variations autour du même schéma seront à lire comme les indices d'une évolution, théologique aussi bien qu'artistique. Mais n'y aurait-il pas d'autres façons de faire ?

Notations photographiques

Avant d'exposer, par figures et arguments, sa réflexion sur une œuvre d'art particulière ou sur un corpus d'images, le critique ou l'historien de l'art prend, fatalement, des notes. C'est un acte graphique et même, pourrait-on dire, sténographique (*sténos*, en grec, signifiant ce qui est resserré ainsi que ce qui n'existe que sur une courte durée). C'est aussi, en général, un acte lié à quelque déplacement : on sort de chez soi, on s'en va voir. Sans oublier son carnet de notes dans la poche. Puis, arrivé à destination, on sort le calepin et l'on griffonne rapidement ce qui est vu comme l'essentiel à retenir. C'est donc un acte de *memorandum* tendu par le désir d'en reconfigurer plus tard les « aperçus » : bientôt mettre tout cela

au propre et prendre le temps d'y réfléchir, de le développer, d'argumenter, de comparer. N'oublions pas que les premiers critiques, les premiers historiens de l'art ont été les artistes eux-mêmes. Avant même le grand récit fondateur de Giorgio Vasari – qui n'allait d'ailleurs pas sans une collection de dessins, c'est-à-dire une archive graphique –, des peintres et des sculpteurs s'étaient risqués à grimper sur la colonne Trajane pour y prendre, suspendus en l'air, leurs notations formelles riches d'un futur stylistique ayant pour nom la Renaissance.

Comme Goethe dessinant les paysages et les monuments de son «grand tour» italien, comme Victor Hugo pratiquant la notation graphique de ses *Choses vues* – que ce fût en Espagne, sur le Rhin ou au bord de l'océan –, comme Charcot consignait au crayon ou à la plume les faciès pathologiques et les «attitudes passionnelles» de ses hystériques, l'historien de l'art ne voyage que rarement sans ce que Michel Foucault a nommé ses *hypomnèmata* ou supports de mémoire⁷. L'un des objets les plus fascinants que j'aie pu découvrir en travaillant sur Aby Warburg dans les années 1990, puis en préparant l'exposition *Atlas*, fut un carnet de notes de Jacob Burckhardt datant des années 1833-1836 et rempli de figures, de schémas, de commentaires, de statistiques, de collages, etc. À quoi devait répondre, un siècle plus tard, les magnifiques *Travel Notebooks* de Meyer Schapiro⁸.

Cavalcaselle, Morelli, Raghianti... – tous les grands historiens de l'art semblent avoir pratiqué assidûment cet exercice de la notation graphique, geste essentiel à l'*heuristique du regard* auquel il donne une première forme. Aby Warburg constitue, ici comme sur d'autres plans, un cas un peu différent : il esquissait et schématisait plus qu'il ne dessinait à proprement parler ; les dessins «aboutis» de ses archives étant souvent dus à son épouse, qui était artiste peintre.

7. M. Foucault, «L'écriture de soi» [1983], *Dits et écrits 1954-1988*, IV, 1980-1988, éd. dirigée par D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 418-423.

8. G. Didi-Huberman, *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, trad. S. Lillis, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 256-259. Voir D. Esterman (éd.), *Meyer Schapiro Abroad. Letters to Lillian and Travel Notebooks*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2009.

Une autre raison tient sans aucun doute au fait que Warburg était assez fortuné pour commander aux frères Alinari des campagnes photographiques exhaustives sur les ensembles d'œuvres qui l'intéressaient, comme le cycle de Ghirlandaio à l'église Santa Trinita de Florence.

Les historiens de l'art auxquels j'ai été le plus lié à partir du milieu des années 1970 – c'est-à-dire à ce moment crucial, qui ne devrait jamais se clore et que l'on nomme « formation » – furent Hubert Damisch et Louis Marin. J'avais approché Damisch, en particulier, pour la raison qu'il redonnait dans sa *Théorie du nuage*, publiée en 1972, ce ton et cette exigence philosophiques qui manquaient partout ailleurs – à l'exception de Robert Klein – dans l'histoire de l'art française⁹. Ayant partagé avec ces deux « maîtres » nombre de périples, surtout dans les églises et les musées de Toscane, je me suis aperçu qu'ils pratiquaient tous deux cette heuristique du regard qu'est la notation graphique devant les œuvres. Quelquefois jusqu'à un point où le dessin – descriptif au départ – devenait schéma théorique dans l'espace ultérieur du livre imprimé¹⁰. Mais ni l'un ni l'autre, si je me souviens bien, n'utilisaient l'appareil photographique aux fins de constituer quelque chose comme un trésor d'*hypomnèmata*. Pas plus, d'ailleurs, que les critiques d'art fréquentés à cette époque – au premier rang desquels Jean Clay et Rosalind Krauss – qui, je suppose, savaient par profession comment obtenir les reproductions photographiques des œuvres qui les intéressaient.

Tout autre était Daniel Arasse : il avait presque toujours son appareil 24x36 à portée de main. C'était un praticien boulimique du détail photographique, comme si son objectif 50 mm, ou son zoom, avaient pris la place, non seulement du coup de crayon analytique cher à Morelli, mais encore du coup d'œil lancé sur chaque recoin de la « scène

9. H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Éd. du Seuil, 1972. R. Klein, *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, éd. A. Chastel, Paris, Gallimard, 1970.

10. L. Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions Usher, 1989 ; rééd. Paris, Éditions de l'EHESS, 2006.

de crime » par Sherlock Holmes à travers sa fameuse loupe ou *magnifying glass*. D'un côté, Arasse photographiait à tout-va pour constituer des ensembles d'images capables de réunir l'archive même de son travail d'historien et d'icônographe. D'un autre côté, ses cadrages apparaissaient à chaque fois comme l'ouverture d'un trou de serrure dans une porte : trou dans lequel il faisait passer l'insatiable curiosité de son regard en quête de la clé interprétative qui, à partir du détail – tel le « nombril-ciel » du grand *Saint Sébastien* d'Antonello de Messine –, serait capable de résoudre l'énigme du tout¹¹.

Lors de mon séjour italien, entre 1984 et 1988, mon rapport à la pratique photographique s'est trouvé considérablement intensifié – donc modifié – par la nature même du « terrain » d'enquête : les corridors de couvents dominicains, les obscures chapelles dans les recoins d'églises, les musées mal éclairés et où il était, en principe, interdit de faire des photos... J'utilisais le même Pentax qui m'avait été si précieux dans mon travail sur l'hystérie, à ceci près que j'étais passé d'un monde en noir et blanc au monde coloré des fresques médiévales et renaissantes (d'où l'emploi de pellicule Kodachrome 200 ASA, régulièrement « poussée » à 400). C'est en Italie également que j'ai découvert ce que sont, couplées aux grandes bibliothèques d'histoire de l'art – la Hertziana à Rome, la Villa I Tatti à Florence en attendant, à Londres, le Courtauld et l'Institut Warburg –, les *archives visuelles* des photothèques.

L'outil « photothèque » m'avait été inconnu à Paris et, en tout cas, à l'École des hautes études en sciences sociales où je travaillais principalement. La structure de recherche qu'y avait fondée Hubert Damisch, le « Cercle d'histoire et théorie de l'art », possédait une partie de la bibliothèque de Pierre Francastel, mais pas l'ombre d'un recueil d'images. Or cette pauvreté même pouvait aussi représenter une chance : celle d'inventer sa propre archive visuelle, sa propre forme de collection, avec son propre mode de classement. C'est ainsi, me semble-t-il, que travaillait déjà Daniel Arasse : il avait compris les limites intrinsèques aux photothèques préformatées

11. D. Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004 (rééd. Paris, Gallimard, 2006), p. 267-279.

qui, par leurs choix et leurs classifications, supposent fatalement une vision orientée, préétablie donc partielle et conformiste, de l'histoire de l'art elle-même.

J'ai pu faire l'expérience de ces limites en travaillant notamment dans la photothèque de Berenson, le contemporain et l'«ennemi» théorique d'Aby Warburg: elle était immense, sans doute, et prétendait couvrir toute la production artistique de l'art italien. Mais elle était encore réduite aux tirages noir et blanc et excluait de son corpus, par exemple, toute une part de la production visuelle «marginale» des grands cycles picturaux: on voulait regarder le *centre figuratif* des images, leur zone d'affirmation si je puis dire, et non pas ce qui se passait *aux bords* ou à la marge, c'est-à-dire dans ces zones plus équivoques du *figural*, là où d'autres formes se libèrent, là pourtant où le monde de l'image n'est presque plus séparé du monde réel dans lequel se déplace le spectateur. Comment, dans ces conditions, travailler sur la couleur? Comment élaborer un questionnement sur les zones dites «décoratives» des cycles de fresques en tant qu'elles seraient capables d'assumer une fonction iconologique, théologique ou liturgique particulière?

Les photographies disponibles dans les photothèques, en général de très bonne qualité technique, sont à l'historien de l'art comme des résultats tout prêts à l'utilisation: prêts à être publiés dans un article ou dans un livre, comme illustrations de quelque argument stylistique ou iconographique. Inventer sa propre archive visuelle suppose, au contraire, de produire des photographies qui ne soient pas des *résultats* fixés, aboutis, mais des *approches* inabouties, donc en perpétuel déplacement. Car imparfaites d'abord, et à souvent refaire. C'est *en me déplaçant* dans le corridor oriental du couvent de San Marco, à Florence, que j'ai été frappé, en 1984, par le fait que la célèbre *Madone des ombres* de Fra Angelico n'était connue – et, donc, documentée dans les livres d'art, les catalogues et les photothèques existantes – qu'à moitié de sa surface réelle, qui est environ de trois mètres sur trois. L'autre moitié, il fallait la regarder *en déplaçant* un peu le regard vers le bas: elle était constituée de quatre pans de faux marbres tachetés, peints «au jeté» par l'artiste sur la paroi verticale. Elle contrevenait à l'idée qu'on se fait généralement d'une *istoria* peinte à l'âge de la Renaissance

florentine – cette « contrevenance » même ouvrant alors tout un horizon de problèmes nouveaux, historiques aussi bien que théoriques.

Elle demandait, par conséquent, qu'on lui consacrat quelques photographies. Ce que je fis, et ce qui me donna un premier support pour l'enquête dans laquelle, en un instant, je désirai me lancer. C'était une série de diapositives 24x36 dont je me souviens surtout qu'elles étaient de qualité très médiocre. Patrick Faigenbaum qui était alors, comme moi, pensionnaire à la Villa Médicis, réalisa à mon attention des diapositives 6x6 de bien meilleure qualité. Tout le travail ultérieur aura donc pris son départ heuristique – expérimental, c'est-à-dire à la fois né d'une expérience inattendue puis développé comme une expérience technique autant que sensorielle – de ce double déplacement, en attendant d'autres, d'ordre plus historique et intellectuel¹². Mais la première évidence était là : que *se déplacer* ou *déplacer* font éclore un *voir* d'autant plus décisif qu'il n'aura pas été « prévu ».

Penser-monter : chercher ses mots avec des images

Dans *Penser/classer*, Georges Perec s'interrogeait : « Comment je pense quand je pense ? Comment je pense quand je ne pense pas ? En cet instant même, comment je pense quand je pense à comment je pense quand je pense ? "Penser/classer", par exemple, me fait penser à "passer/clamer", ou bien à "clapet sensé" ou encore à "quand c'est placé". Est-ce que cela s'appelle "penser" ? [...] La réponse à ces questions est parfois évidente et parfois totalement obscure : il faudrait parler de tâtonnements, de flair, de soupçon, de hasard, de rencontres fortuites ou provoquées ou fortuitement provoquées : méandres au milieu des mots ; je ne pense pas mais je cherche mes mots : dans le tas, il doit bien y en avoir un qui va venir préciser ce flottement, cette hésitation, cette agitation qui, plus tard, "voudra dire quelque chose". C'est aussi, et surtout, affaire de montage¹³... »

12. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 (rééd. « Champs », 1995 et 2009).

13. G. Perec, *Penser/classer*, Paris, Éd. du Seuil, 2003 ; rééd., 2015, p. 172-173.

Ce qui est affaire de tâtonnements dans les mots l'est aussi dans le maniement des images : maniement tâtonnant. Cela *joue* aussi, comme lorsque Perec passe de « penser classer » à « quand c'est placé » : affaire de montage, donc, puisque c'est la bonne façon de « placer » une chose – de la situer par rapport aux autres qu'elle croise nécessairement ou fortuitement, ou fortuitement nécessairement – qui la fait « vouloir dire quelque chose ». Cela ne concerne pas seulement nos mots ou nos phrases, et d'abord nos voyelles, nos consonnes ou nos syllabes : cela advient aussi dans la façon dont les images sont « placées » les unes par rapport aux autres. Il y a bien, dans la pratique photographique, ce moment du « clapet sensé », à savoir ce qui, d'un clic, fait tomber sur le flux du devenir visible un petit piège à formes, un cristallisateur de temps, une machine à fabriquer du sens. Dès que l'image obtenue par ce « clapet sensé » se retrouve à coexister avec d'autres, il n'y a rien d'autre à faire qu'à tâtonner, à flairer la bonne affinité, à provoquer le hasard : à le susciter mais, aussi, à le défier en découvrant dans une correspondance la pensée qu'il était nécessaire de faire advenir. Méandres au milieu des images : je ne pense pas ceci ou cela mais je cherche mes images. Dans le tas, il doit bien y en avoir une qui va venir préciser ce flottement, cette hésitation, cette agitation qui, plus tard, « voudra dire quelque chose ». Les images ne disent pas comme les mots, certes. Mais *vouloir dire* est un désir si fort en nous qu'il passe par tous nos organes, par tous nos gestes ou nos sortes de pensées. C'est donc bien « affaire de montage ». Même si, au cœur de celui-ci, se lève à nouveau l'inquiétude de toujours : « passer, clamser ».

Il ne suffit donc pas de trouver le bon *cadrage* ou bien le *décadrage* idoine : il ne suffit pas de trouver l'angle capable de faire lever la question. Il faut encore donner forme à cette question : en la *situant*. Il faut donc construire le *montage* propice à ce que la mise en situation provoque une pensée des images, une pensée par images. Il faut élargir le point de vue, comparer, voire « irriter » chaque image – ce qu'Eisenstein nommait, justement, un « cadre » – avec d'autres qui en offrent le contre-motif. Que faire en ce sens ? D'abord *documenter* : recueillir sans relâche, ouvrir grand, ne pas se censurer. Ensuite *expérimenter* : non pas chercher la réponse comme Sherlock Holmes cherche le nom du coupable, mais travailler

par hypothèses. Et voir ce que cela « donne » : c'est à ce moment-là que la démarche heuristique donne – ou ne donne pas – quelque chose permettant d'*élaborer* l'image devenue objet théorique. Ce qui fait qu'un regard posté de longues minutes devant un vivarium du Jardin des Plantes finit par entrevoir ce que le « phasme », ce très modeste animal, peut apporter à une pensée de l'apparition, à condition bien sûr qu'il ait été préalablement photographié pour que l'on puisse, en quelque sorte, *se pencher* sur son image afin de prendre le temps de la – et de le – *penser*¹⁴.

Il faut, enfin, explorer et *œuvrer* ce qu'un tel regard produit dans la phrase : dans la langue, dans la pensée. Je parle ici d'une écriture qui – ayant retenu cette leçon littéraire d'avoir aimé *Nadja* d'André Breton, le *Journal de travail* de Bertolt Brecht, *Austerlitz* de W. G. Sebald ou la *Chronique des sentiments* d'Alexander Kluge – n'avait plus peur de chercher sa forme en jouant avec les puissances de la figurabilité. D'où, par exemple, ces tentatives de « photo-récits » où la pratique photographique devint pour moi l'enclencheur même – rien d'autre que l'image photographique n'eût réussi à me faire prendre la plume, sans doute grâce à son statut tout à la fois proche et distant – des scansionnements et même du phrasé de textes soucieux, tout simplement, de *dire (ce) que j'avais vu*¹⁵.

Atlas mobilise et déconstruit l'archive

On n'énonce pas du tout la même chose lorsqu'on déplace, ici ou là, ne serait-ce qu'un seul mot dans une phrase. « J'aime une femme » ne veut pas du tout dire : « Une femme, j'aime ». C'est exactement la même chose avec les images. Ne seraient-ce qu'avec deux images : selon que vous placez l'une avant l'autre ou inversement, l'une au-dessus de l'autre ou inversement, vous signifierez des choses très différentes, si ce n'est contradictoires. Et cela, bien sûr, se complique lorsque les « phrases » font intervenir un plus grand nombre d'éléments.

14. G. Didi-Huberman, « Le paradoxe du phasme » [1989], *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 15-20.

15. G. Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Minuit, 2011 ; *Éparses. Voyage dans les papiers du ghetto de Varsovie*, Paris, Minuit, 2020.

Façon de dire, en tout cas, la fonction essentielle du montage – et du déplacement qu'il suppose – dans toute écriture, dans toute exposition artistique ou argumentative, dans toute narration, dans toute cinématographie de la pensée en général.

Atlas est justement là pour répondre à cette heuristique du montage. Alors que, la plupart du temps, les livres disposent leurs illustrations pour mieux séduire ou pour mieux prouver – pour mieux arriver à leurs fins, pour mieux présenter leurs résultats –, il en va tout autrement avec la forme de l'atlas. Le fameux *Bilderatlas Mnemosyne* d'Aby Warburg¹⁶, son œuvre ultime, s'inscrivait implicitement, sans doute, dans un projet de publication : une forme *livre* soutenait son désir de réunir – de *relier* – toutes ces images. Mais ce que l'historien visait alors, il échoua à le réaliser, et cela pour des raisons qu'il serait bien trop simple de réduire à sa mort au cours du travail. Si l'atlas de Warburg avait dû finir en livre, ce livre eût sans doute été infini ou, tout au moins, proliférant, labyrinthique, extravagant. Ce qui constituait pour lui une sorte d'impossibilité de *clôre un livre* – sans doute liée, comme disait l'un de ses psychiatres, à l'«angoisse de l'échéance¹⁷» (*Terminangst*) – devint, entre 1927 et 1929, une puissance heuristique incomparable autant que difficile à appréhender : la puissance d'*ouvrir un atlas*. L'«argument» warburgien, dans cet atlas, n'était pas réductible à une thèse unique, à un syllogisme ; il n'était pas identifiable non plus à un classement d'objets visuels ou à un exposé d'évolution historique. Mais, plutôt, à l'*exposition d'un réseau* extraordinairement riche de «surdéterminations» historiques, stylistiques, psychiques, religieuses, philosophiques, politiques... innervant dans sa longue durée le monde occidental des images.

L'atlas est une «expérience pour voir» appliquée à certaines multiplicités d'objets et, donc, de relations : objets et

16. A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften, II-1*, éd. M. Warnke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000 (éd. revue, 2003).

17. H. Embden, «Anamnèse de Warburg» [1921], trad. M. Renouard et M. Rueff, *Ludwig Binswanger, Aby Warburg : la guérison infinie. Histoire clinique d'Aby Warburg*, éd. D. Stimilli, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 87.

rapports auxquels il tente de donner forme à travers certaines décisions de montage. Ces décisions elles-mêmes se révèlent souvent hypothétiques et provisoires, car engagées dans une démarche heuristique et non pas déduites d'une certitude axiomatique préalable. L'atlas procèdera donc par tâtonnements expérimentaux et intuitifs : chaque résultat lui sera partiel et provisoire puisque, ici, règne une contrainte qui est, de fait, une incomparable source de fécondité : celle de la surdétermination. À ce titre, l'atlas est irréductible à un simple « livre » (si l'on entend par là un volume qui renferme ses résultats une fois pour toutes) comme à une simple « exposition » (si l'on entend par là un espace d'images qui égrène ses perles de chapelet dans un ordre immuable, par exemple dans le cas d'expositions monographiques et chronologiques d'œuvres d'art).

La forme de l'atlas se tiendrait, plus exactement, à mi-distance *entre le livre et l'exposition*. Ce fut bien d'ailleurs le cas pour Aby Warburg : on ne peut comprendre son *Bilderatlas Mnemosyne* que si l'on se souvient d'abord de la taille des planches : de grands châssis tendus de toile noire sur laquelle il « épinglait » les photographies devant lesquelles il pouvait penser en marchant, en se déplaçant, en allant et venant. Il les disposait dans la salle de lecture ovale de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* de façon à offrir un espace de comparaisons multiples – iconologiques, formelles, anthropologiques, historiques, etc. – au cours de séminaires ou de conférences sur des problématiques précises. Il faut aussi, dans ce contexte, reconnaître le rôle déterminant de ces « expositions de bibliothèque » que furent les installations photographiques des années 1925-1929 à Hambourg sur les « mots originaires » du langage gestuel des passions, les survivances de l'astrologie ou encore le rôle de l'Antiquité italienne dans la peinture de Manet¹⁸.

Nous voici fort loin d'un exercice de la pensée compris abstraitement, selon l'expression à la fois radicale et ambiguë de Theodor Adorno, comme « livre d'images sans images », mouvement de la raison pour « éliminer le pouvoir des

18. A. Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen. Gesammelte Schriften, II-2*, éd. U. Fleckner et I. Woldt, Berlin, Akademie Verlag, 2012.

images sur les hommes¹⁹... Nous voici bien plus proches, en revanche, de ce que Walter Benjamin énonçait des collections réunies par Eduard Fuchs (ou, avant lui, par Goethe lui-même) : « Ses collections sont la réponse du praticien aux apories de la théorie²⁰. » On ne fait pas un atlas, en effet, sans collectionner les pièces à remonter, fussent-elles hétérogènes (ou parce qu'elles sont hétérogènes). Mais il faut ici établir une nouvelle distinction : entre l'atlas et l'archive. C'est une distinction capitale. Il y a collection dans les deux cas, mais celle-ci n'est pas élaborée de la même façon selon que l'on « classe » une archive ou selon que l'on « monte » un atlas.

L'archive recueille le maximum de matériaux et instaure l'accessibilité de ses vastes trésors par la vertu d'un *classement* aisément compréhensible. L'atlas ne va d'ailleurs pas – ou irait bien mal – sans une archive qui lui préexiste. Dans le cas d'Aby Warburg, deux collections ont préexisté à son atlas d'images, avec leurs classements respectifs : une – extraordinaire – bibliothèque et une – très vaste – photothèque. Mais l'atlas maltraite l'archive parce qu'il ne tient pas compte de son classement. Il joue avec l'archive, il y puise ses éléments d'hypothèses et de tâtonnements, il y mobilise ses éléments heuristiques : prenons ceci, mettons-le en regard de cela, et voyons ce que donne une telle coexistence. Mobiliser veut dire utiliser, mais aussi mettre en mouvement. L'atlas, donc, *mobilise l'archive* en ce qu'il y met en mouvement certains objets choisis – dans sa photothèque de plusieurs dizaines de milliers d'images, Warburg en aura retenu un millier, chiffre assez modeste si l'on considère l'étendue des connaissances iconographiques de son auteur – et déplacés les uns avec les autres, non par classement mais *par montage*.

L'archive est faite à l'avance pour qu'on puisse s'y orienter. L'atlas, quant à lui, désoriente d'abord parce qu'il cherche de nouveaux passages, de nouveaux horizons, de nouveaux espaces de pensée. C'est ainsi qu'il donne naissance à un dispositif épistémique qui ne se réduit pas à la somme des

19. T. W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée* [1944-1951], trad. É. Kaufholz et J.-R. Ladmiral, Paris, Payot, 1980 (éd. 1991), p. 133.

20. W. Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » [1937], trad. R. Rochlitz, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 177.

éléments qui le constituent (par accumulation) mais qui ouvre de nouvelles voies, comme par multiplication et intensification. Qui invente ainsi une forme inédite de *savoir voir* : une nouvelle connaissance *des images et par les images*, obtenue à travers le geste heuristique – ou le «gai savoir²¹» – d'un *déplacer voir*.

Georges DIDI-HUBERMAN

21. G. Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011.