

Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, 3. Paris, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 2011, 382 p., 49,95 \$, ISBN : 9782707322005

Katrie Chagnon

Volume 37, Number 2, 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1066727ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1066727ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Chagnon, K. (2012). Review of [Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, 3. Paris, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 2011, 382 p., 49,95 \$, ISBN : 9782707322005]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 37(2), 86–88. <https://doi.org/10.7202/1066727ar>

Book Reviews

Comptes-rendus de livres

Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3. Paris, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 2011, 382 p., 49,95 \$, ISBN : 9782707322005

La publication de l'ouvrage *Atlas ou le gai savoir inquiet* marque une nouvelle étape dans l'évolution de l'œuvre théorique de Georges Didi-Huberman, une œuvre riche et critique, dont la contribution à l'histoire de l'art, de même qu'aux champs de la littérature, de la philosophie, de l'anthropologie et des sciences humaines de façon plus large, n'est plus à prouver. Est moins reconnue, cependant, l'extrême cohérence avec laquelle la démarche interdisciplinaire de cet historien de l'art et philosophe s'élabore depuis maintenant une trentaine d'années, celle-ci étant d'abord appréciée pour son style foisonnant et mobile, ainsi que pour la diversité des objets d'étude qu'elle convoque. Lu à la lumière d'une connaissance d'ensemble du corpus de l'auteur, ce dernier livre consacré à l'atlas d'images *Mnemosyne* produit par Aby Warburg entre 1924 et 1929 permet de mieux saisir cet aspect structural de son projet. On pourrait même formuler l'hypothèse qu'*Atlas ou le gai savoir inquiet* se donne comme la « clé de voûte » du travail de Didi-Huberman¹.

D'entrée de jeu, il faut remarquer que cette étude occupe trois positions déterminantes dans le corpus didi-hubermanien. Premièrement, elle tient lieu de texte d'accompagnement de l'exposition *Atlas : comment remonter le monde*², dans laquelle l'historien de l'art proposait d'interroger l'héritage artistique moderne et contemporain de la « forme *atlas* » depuis Warburg. L'extension du modèle warburgien dans les arts visuels était explorée dans cette exposition par l'entremise de nombreuses propositions d'artistes usant des procédés de montage inspirés de l'atlas ou de modes de présentation analogues à celui-ci, incluant le *Handatlas* dadaïste, la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, les *Atlas* de Marcel Broodthaers et de Gerhard Richter, les *Inventaires* de Christian Boltanski et l'*Album* de Hans-Peter Feldmann, pour n'en nommer que quelques-uns. Bien qu'il en soit peu question dans l'essai, ce volet muséologique du projet mérite d'être signalé, car il permet de rappeler combien les recherches historiques et théoriques de Georges Didi-Huberman sont liées au regard continu qu'il porte sur l'art contemporain : ce regard a fait naître certaines de ses intuitions les plus fécondes, à commencer par les notions d'anachronisme et de survivance qui sont reprises dans le présent essai.

Deuxièmement, l'ouvrage *Atlas ou le gai savoir inquiet* participe au tournant politique observé récemment dans la pensée de ce théoricien, avec la série « L'œil de l'histoire » dont il constitue le troisième volet. Attendue par plusieurs, cette politisation de ses réflexions sur l'image — en quelque sorte annoncée par *Images malgré tout* (2003) — répond en partie aux critiques voulant que ses travaux antérieurs, dans lesquels

prédominait une approche phénoménologique et anthropologique, négligeaient les questions contextuelles³. La série « L'œil de l'histoire » aborde la question du « rôle des images dans la lisibilité de l'histoire » sous l'angle d'une « politique de l'imagination » liée au concept central de montage. Les trois essais qui la composent présentent une même toile de fond historique : la guerre, et plus particulièrement les deux Grandes Guerres du XX^e siècle auxquelles renvoient les objets étudiés dans leurs pages. La série s'amorce avec *Quand les images prennent position* (2009), une analyse approfondie du *Journal de travail* et de l'*ABC de la guerre* de Bertold Brecht. Vient ensuite *Remontages du temps subi* (2010), qui se concentre sur les images du camp de Falkenau filmées par Samuel Fuller en 1945 et sur la pratique de (re)montage critique des documents de la violence politique du cinéaste et artiste Harun Farocki. Le troisième tome, celui qui nous intéresse ici, se distingue d'emblée des deux premiers dans sa manière de traiter la dimension historico-politique. En effet, le rapport que l'atlas *Mnemosyne* entretient avec la guerre n'est pas le fil conducteur de cet ouvrage : il n'en constitue que l'un des axes, développé dans le dernier tiers. Le fait qu'*Atlas ou le gai savoir inquiet* se démarque ainsi à l'intérieur de la série n'est pas surprenant si l'on tient compte de la place centrale qu'occupe Aby Warburg dans la « constellation » théorique de Didi-Huberman — pour reprendre un terme benjaminien qui lui est cher —, par contraste avec son intérêt ponctuel pour Brecht, Fuller et Farocki. Le lecteur familier avec ses écrits aura d'ailleurs l'impression que cette étude constitue davantage une suite de son imposante biographie intellectuelle de Warburg, *L'image survivante* (2002), dont il ouvre ici un nouveau chapitre.

En poursuivant l'investigation sur Warburg, *Atlas ou le gai savoir inquiet* se positionne, troisièmement, au sein du projet épistémologique général de Didi-Huberman. La réhabilitation de Warburg joue un rôle fondamental dans cette entreprise : il s'agit d'en faire le « père » d'une histoire de l'art critique en rupture avec les traditions idéaliste et positiviste incarnées par le modèle panofskyen. À ce titre, il convient d'inscrire ce livre dans la lignée des grands ouvrages théoriques à l'intérieur desquels l'auteur a construit son appareil conceptuel et sa généalogie intellectuelle, toujours à partir d'une figure centrale : Sigmund Freud dans *Devant l'image* (1990), Walter Benjamin dans *Devant le temps* (2000) et Aby Warburg dans *L'image survivante* (2002). Dans cette seconde monographie, Didi-Huberman met Warburg en dialogue avec Freud et Benjamin, mais aussi avec Nietzsche, Kant, Bataille, Baudelaire, Goethe, Goya, Borges, Foucault, Deleuze, Derrida et Wittgenstein, tout un réseau de penseurs « dialectiques » ayant une influence sur son propre travail. En faisant appel à ces philosophes, écrivains et artistes, Didi-Huberman propose de « construire une archéologie visuelle autant que théorique » de l'atlas warburgien

(p. 116), en tissant des liens avec les conceptions baudelairienne et kantienne de l'imagination, le gai savoir nietzschéen, les affinités électives de Goethe et les séries *Disparates*, *Caprices* et *Désastres* produites par Goya, entre autres. Clairement énoncé par l'auteur, le but de cette enquête est de définir le paradigme esthétique-épistémologique inédit mis en forme par *Mnémosyne*, cette œuvre anachronique dont il se considère l'héritier sur le plan méthodologique : « 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 *épistémologique* puisqu'il inaugure un nouveau genre de savoir » (p. 20).

Didi-Huberman conçoit l'atlas *Mnémosyne* comme une « forme visuelle de la connaissance » (p. 12–17). S'inscrivant en faux contre les interprétations d'Ernst Gombrich et de Fritz Saxl, qui voyaient dans ce projet une *synthèse* de la recherche de Warburg, il parle pour sa part d'un *dispositif* méthodologique révélateur du fonctionnement de son « espace de pensée » (p. 260–62). Les notions de synthèse, d'unité, de totalité et d'exhaustivité — davantage associées à l'archive ou à l'encyclopédie — sont pour Didi-Huberman antithétiques à la forme fragmentaire, ouverte et inachevée de l'atlas. Son analyse met l'accent sur la fécondité heuristique de cette modalité visuelle et synoptique du savoir, soit sur sa capacité à « présenter » des configurations d'affinités ou de conflits jusque-là inaperçues, configurations qui, en fonction de la procédure du montage, sont infiniment modifiables (p. 267–72). En outre, Didi-Huberman reproche aux commentateurs cantonnés dans le point de vue « spécialisé » de l'histoire de l'art d'avoir manqué l'efficacité « épistémologique-critique » de l'œuvre de Warburg, qui est mise en lumière ici par les regards croisés de Nietzsche, Benjamin, Adorno et Wittgenstein, ainsi que la complexité de son régime temporel (p. 282). Cela dit, sa démonstration tire par-dessus tout sa force de conviction de la *mise en pratique* de la méthode qu'il explique. Plutôt que d'effectuer une lecture linéaire et systématique des planches de *Mnémosyne* (au nombre de 79 à la mort de Warburg), Didi-Huberman privilégie une sélection très partielle d'images à l'intérieur de celles-ci qui produit, dit-il, « un montage de "gros plans" » (quatrième de couverture). Par une efficace mise en abîme de sa méthodologie, ce dernier construit dans son essai un nouvel espace de relations visuelles et conceptuelles qui, tout en éclairant le fonctionnement du « dispositif » de Warburg, montre comment opère son propre « système extensible » (ou « espace de pensée »), qu'il réinvente d'un livre à l'autre.

Une attention au script visuel de ce livre permet de constater une grande sophistication sur le plan de l'organisation des idées, ce à quoi Didi-Huberman nous a habitués. Sa division tripartite correspond à trois points de vue distincts sur l'atlas, chacun s'articulant à un groupe d'images issues d'une ou de

deux planches de *Mnémosyne*. Dans la première section, intitulée « Disparates » — titre emprunté à Goya à l'instar de celui du troisième chapitre, « Désastres » —, l'auteur conçoit l'atlas dans sa forme poétique. À la suite de Baudelaire, Benjamin et Borges, il situe l'imagination comme le moteur d'une connaissance du multiple et de l'hétéroclite. Cette réflexion liminaire trouve son ancrage visuel dans des photographies de la planche 1 représentant des foies divinatoires babyloniens. À partir de ces objets étonnants qui servent d'entrée dans l'histoire de l'art anthropologique de Warburg, Didi-Huberman expose ce qui constitue selon lui la « dialectique » fondamentale du travail de son prédécesseur : dialectique des *astra* et des *monstra* où se rencontrent l'ordre « sidéral » et l'ordre « viscéral » du monde (p. 22–7).

Titre « Atlas » en référence à l'*Atlas Farnèse* (c. 150 av. J.-C.) — sculpture du Titan mythologique portant sur ses épaules le poids des souffrances du monde reproduite sur la deuxième planche de *Mnémosyne* —, le chapitre suivant reformule la dialectique *astra-monstra* dans les termes d'une dialectique entre la puissance et la souffrance. La connaissance visuelle inventée par Warburg est alors pensée comme un « savoir tragique », *pathei mathos*, selon l'expression d'Eschyle. D'après Didi-Huberman, ce *pathos* épistémologique trouve son « fondement philosophique » dans le gai savoir nietzschéen, qu'il infléchit du côté de « l'inquiétude », l'entendant résonner dans les *Lieder* de Schubert et le repérant chez Eisenstein, Bataille, Goya et Goethe. Atlas est aussi présenté comme « une figure à la fois mythologique et méthodologique, allégorique et autobiographique, du projet warburgien » (p. 84), ce qui en fait le pendant mélancolique de la Nymphe, figure érotico-hystérique que mettait en scène *L'Image survivante*. Comme pour Ninfa, Didi-Huberman s'intéresse à l'extension temporelle et formelle d'Atlas, identifiant le personnage benjaminien du Juif errant comme l'une de ses variantes modernes. Le montage des images rend visible le mouvement de sécularisation qui mène, dans le cours de ce chapitre, des sculptures antiques du Titan reproduites dans les premières pages jusqu'aux portraits photographiques d'ouvriers réalisés par August Sander dans les années 1920 et présentés à la toute fin. La réflexion passe alors du plan poétique (« Disparates ») au plan politique (« Désastres »).

La dernière section du livre interroge donc les conditions historiques ainsi que la teneur politique du régime épistémologique de *Mnémosyne*. Évoquant par son titre l'ensemble de gravures *Les Désastres de la guerre* de Goya, ce troisième chapitre fait référence aux destructions de la guerre et à la montée du fascisme à l'époque de Warburg. Didi-Huberman porte à l'attention les dernières planches de l'atlas (78 et 79) sur lesquelles ont été agencés des documents photographiques de cette histoire contemporaine. À nouveau cependant, l'approche iconographique de l'œuvre se voit dépassée par un questionnement d'ordre théorique et méthodologique. L'hypothèse de l'auteur est

que les bouleversements historiques entourant l'élaboration du projet *Mnémosyne* se traduisent dans sa forme même, de façon beaucoup plus conséquente que sur le plan du contenu figuratif. S'appuyant sur les idées de l'historien Reinhart Koselleck, Didi-Huberman avance que la « mutation dans l'expérience » provoquée par la Première Guerre mondiale s'incarne chez Warburg dans une réorganisation complète de sa recherche (p. 215). La forme « problématique, inquiète, irrésolue » de son atlas serait en ce sens une réponse méthodologique « au phénomène général d'explosion » qu'a représenté cet événement historique (p. 201). À la fois pertinent et concluant, cet argument est sans doute celui qui exprime le mieux la contribution d'*Atlas ou le gai savoir inquiet* au renouvellement critique de la pensée didi-hubermanienne, et qui justifie sa place au sein de la série « L'œil de l'histoire ».

La dimension politique de l'atlas *Mnémosyne* demeure par ailleurs largement tributaire de l'intérêt que Didi-Huberman porte aux conditions psychiques de la pratique de Warburg, c'est-à-dire aux rapports entre son histoire de l'art et la folie dont il a été affecté de 1918 à 1923. Cette préoccupation pour l'histoire clinique de son père intellectuel, déjà centrale dans *L'Image survivante* et perçue par plusieurs comme une fascination exacerbée, est traitée ici avec plus de retenue, bien qu'elle continue de susciter un certain malaise. En guise de justification, Didi-Huberman établit une corrélation entre la « pathologie personnelle » de Warburg et la « pathologie historique » de la guerre, qu'il nomme sa « psychomachie » : « une lutte menée dans l'espace de la pensée entre les *astra* et des *monstra* » (p. 240), entre la construction de constellations théoriques et les explosions du monde réel, entre le *logos* et le *pathos*. À partir de cette double genèse de l'atlas *Mnémosyne*, l'auteur soutient, en terminant, que c'est non seulement une dissolution des frontières disciplinaires de l'histoire de l'art qu'engage la prise en compte du paradigme épistémologique warburgien, mais aussi, l'émergence d'un nouveau « point de vue "psycho-historique" sur la mémoire des images » (p. 266).

Au terme de la lecture d'*Atlas ou le gai savoir inquiet*, on ne peut d'abord que saluer la grande érudition, la profondeur d'analyse et l'inventivité dont fait preuve, une fois de plus, Georges Didi-Huberman. On en retire une meilleure compréhension interne de l'œuvre de Warburg ainsi qu'une idée plus claire du rôle qu'elle pourrait jouer dans le champ intellectuel contemporain. Mais c'est sans doute sur le projet théorique de Didi-Huberman lui-même que cette étude nous en apprend le plus. À travers une démarche résolument idiosyncrasique, il situe sa recherche dans la proximité intime de celle de Warburg et expose, ce faisant, le fonctionnement de sa propre pratique philosophique, historique et même artistique. Sans être en soi problématique, le fait que cet ouvrage soit dénué d'un regard critique sur son modèle met toutefois en relief un important paradoxe de l'œuvre didi-

hubermanienne, à savoir qu'elle construit un objet original qui contribue à ouvrir l'« espace de pensée », mais où tout se tient avec une telle cohérence que peu d'ouvertures sont possibles, au point d'entraîner une polarisation des perspectives autres⁴. Mais peut-être est-ce la conséquence inévitable d'une entreprise critique fondée sur de solides prises de position.

KATRIE CHAGNON

Université de Montréal et Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Notes

- 1 Cette hypothèse rejoint le point de vue de Catherine Millet exprimé dans l'entretien « Georges Didi-Huberman, Atlas : comment remonter le monde », *artpress*, no 373, décembre 2010, p. 48–55.
- 2 L'ouvrage reprend dans son intégralité le texte d'introduction du catalogue de l'exposition *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas? — Atlas. How to Carry the World on One's Back?* organisée par Georges Didi-Huberman et présentée au Museo 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 1er octobre au 27 novembre 2011. Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas? — Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, trad. M.D. Aguilera et S. Lillis, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- 3 Pour une critique constructive de la décontextualisation des analyses de Didi-Huberman, voir Matthew Rampley, « The Poetics of the Image : Art History and the Rhetoric of Interpretation », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 35, 2008, p. 24.
- 4 Nous pensons en particulier à la discussion de Didi-Huberman avec Giorgio Agamben dans *La Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009. Voir à ce sujet Maxime Coulombe, « Épiphanie et modernité. Note sur le pessimisme », dans Anne-Marie Ninacs, éd., *Lucidités. Vues de l'intérieur*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2011, p. 228–37.