

## Atlas, ou le problème de l'imagination scientifique

[lundi 22 octobre 2012 - 21:35]

### HISTOIRE



#### OBJECTIVITÉ

Lorraine Daston , Peter Galison

Éditeur : PRESSES DU RÉEL

576 pages / 28 € sur

### HISTOIRE



ATLAS OU LE GAI SAVOIR INQUIET. L'OEIL DE L'HISTOIRE, T. 3  
Georges Didi-Huberman

Éditeur : MINUIT

382 pages / 27,93 € sur

**Résumé :** A la fois entreprise d'objectivation et produit de l'imagination : l'atlas, observatoire des ressorts et des mutations de la rationalité scientifique.

Gaëtan THOMAS



Un jour, on pourrait voir sortir un livre qui dirait comment certains historiens et philosophes ont pensé les sciences avec, à leurs côtés, quelques livres de Borges. On sait bien, et Georges Didi-Huberman le rappelle<sup>1</sup>, que Foucault ouvrit *Les mots et les choses* avec "une certaine encyclopédie" trouvée dans un texte de Borges, une encyclopédie chinoise d'idées et de choses disparates aux liens insaisissables. L'écrivain a aussi marqué son maître, l'autre grand philosophe français des sciences et de la médecine, Georges Canguilhem, qui cita sur un tout autre ton, pour finir un article consacré à la vie, quelques lignes de *Aleph*<sup>2</sup>. Placé chez Foucault à l'ouverture du livre, l'extrait de Borges n'est pas réduit à la figuration d'un texte en exergue, il porte déjà un intérêt heuristique et fait entrer le lecteur, dépaysé et riant, dans l'histoire de la classification du savoir.

Plus récemment, Borges a inspiré Lorraine Daston et Peter Galison, deux chercheurs américains dont on publie cette année la traduction d'*Objectivity*, une volumineuse étude sur les rationalités scientifiques. C'est ici pour illustrer leur conception de l'écriture de l'histoire que Daston et Galison mentionnent à deux reprises le poème de Borges où l'on trouve l'image d'une carte à l'échelle 1/1<sup>3</sup>. On n'écrit pas l'histoire des sciences, disent-ils, en ayant l'exhaustivité pour principe. Il faut réduire le monde, aussi vaste et confus soit-il, en choisir les reliefs les plus notables, pour le faire entrer dans un livre. Et c'est accompagnés de cette image, pour le moins précieuse quand on imagine leur peine, que les deux auteurs américains s'en vont explorer plus de trois siècles de science occidentale.

### Atlas et la moralité de la science

Lorraine Daston, qui a depuis publié des travaux sur l'intersection entre arts et science, s'est d'abord faite connaître pour ses recherches sur l'histoire des probabilités. Peter Galison a, quant à lui, publié sur la physique au XXe siècle. Tous deux se sont retrouvés à la fin des années 1980 pour entreprendre l'étude des atlas scientifiques. Cette source a ceci d'intéressant, disent-ils, qu'il en existe depuis fort longtemps, de toute sorte et pour chaque discipline basée sur l'observation ; que tout atlas justifie son existence en dénigrant le précédent, qu'il est presque à chaque fois un manifeste, mais qu'il est en même temps un outil, un outil de standardisation de l'objet scientifique, de diffusion du savoir,

d'entretien de la mémoire et d'éducation du regard.

Publiés entre les XVIII<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ces atlas leur permettent de construire une chronologie. On voit naître, disent Daston et Galison, un mode inédit de représentation scientifique au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce mode de représentation serait le symptôme d'un nouveau régime scientifique, l'objectivité. Un peu comme "universel", "objectivité" est l'un de ces mots dont on oublie vite la condition historique, et le fonctionnement de ce qu'il désigne du même coup. C'est ainsi que l'on se trouve facilement face à des définitions tautologiques du type "est objectif ce qui est fait objectivement". Les féministes ont bien montré que souvent l'usage de ce mot correspondait à des situations où le sujet de l'énonciation s'en revendiquait pour mieux cacher des rapports de domination. Daston et Galison souhaitent, quant à eux, disséquer le fonctionnement de cette rationalité scientifique, ou "vertu épistémique", en donnant dès le début du livre une définition qui l'historicise : l'objectivité, c'est le régime de production scientifique qui aspire à l'effacement de toute trace de celui qui est à l'origine du savoir. Et, ajoutent-ils, cette façon de faire science n'a pas toujours existé, puisqu'elle s'est développée au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas parce que l'objectivité n'a pas toujours existé en tant que régime de production des faits scientifiques, que la science fut un jour irrationnelle. Simplement, il faut compter, en histoire des sciences, sur plusieurs régimes de rationalité. Daston et Galison en isolent trois autres : la vérité d'après nature (*truth-to-nature*) qui a dominé la production scientifique au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'objectivité structurale (*structural objectivity*) et le jugement exercé (*trained judgment*) qui se sont développés au XX<sup>e</sup> en réaction aux limites de l'objectivité du XIX<sup>e</sup> siècle, dite "objectivité mécanique" (*mechanical objectivity*). La chronologie que Daston et Galison envisagent est d'une grande souplesse, les différents régimes de production des faits scientifiques se suivent mais ne s'effacent pas, et l'on trouve des survivances de chacun de ces régimes dans les époques qui les succèdent.

Chacune de ces "vertus épistémiques" s'incarne selon eux dans des procédures, dans une épistémologie et dans une éthique qui leur sont propres. Parmi ces trois termes, le dernier est sans doute le plus surprenant : on comprend que les procédures font référence aux outils et à leurs usages, et que l'épistémologie est le discours porté sur cette rationalité. Une des grandes idées du livre est qu'il y a une moralité de la science, que chaque régime de rationalité a une économie morale selon l'expression forgée par Lorraine Daston<sup>4</sup>, d'où l'expression "vertu épistémique". Il ne s'agit pas de psychologie individuelle, ce concept d'économie morale ne fait pas non plus référence aux motivations du scientifique, forcément impures, que le sociologue entreprendrait de mettre au jour. Il s'agit plutôt de discipline, ou pour citer Foucault, qui aide les auteurs à définir ce qu'ils entendent par là, il s'agit d'une technique de soi, non coercitive, appliquée à la connaissance du monde et non pas à la connaissance de soi-même.

### **D'une rationalité à l'autre**

Voici donc quatre régimes de rationalité qui se sont succédés, ont un peu coexisté, et qui, pour trois d'entre eux, se sont incarnés dans des images au long de trois siècles de science occidentale. Le premier, le régime de la vérité d'après nature, s'est épanoui au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce mode de représentation scientifique, et donc de rationalité, ambitionne de montrer des types en isolant les attributs essentiels des objets représentés : au botaniste, accompagné de l'illustrateur, de déterminer ce qui dans telle plante relève de l'idiosyncrasique ou du typique. Il faut prendre garde car la nature, pleine d'imperfections, est monstrueuse, et l'on ne veut montrer que l'essentiel. Ainsi, un professeur de médecine de Leyde, Albinus, qui, pour réaliser un des ses atlas anatomiques, voulant représenter des squelettes à la fois "parfaits" et "justes", commença par en choisir un qui s'approchait de son idéal, un squelette de "sexe masculin, de taille moyenne, et très bien proportionné ; du type le plus parfait, sans tare ni difformité"<sup>5</sup> et, ne le jugeant pas encore assez parfait, l'améliora un peu avec les pinceaux de son illustrateur. Il n'y a pas d'idée platonicienne derrière cette recherche de typicité ; en aucun cas il ne s'agit d'abandonner l'expérience des sens pour se représenter ce qui, dans tel objet, est essentiel. Au contraire, c'est parce que le scientifique aura vu des centaines de fois son objet d'étude, qu'il aura la mémoire de ces visions, et qu'il pourra les comparer puis les synthétiser en une seule image. Le scientifique est actif : c'est un observateur génial qui n'a de cesse d'intervenir pour corriger la nature. Il est parfois accompagné d'outils, comme la chambre noire, mais cela ne l'empêche pas *in fine* de tout reformuler pour représenter le type qu'il s'est créé mentalement.

Seulement, au tournant du siècle, la théorie kantienne et ses avatars ont modifié du tout au tout la conception qu'on se faisait du sujet connaissant. L'homme des Lumières était envisagé comme un être fragmenté. La philosophie sensationnaliste du XVIII<sup>e</sup> siècle le représentait comme le réceptacle de perceptions discontinues : il est encadré par son environnement. Les textes de Kant postulent au contraire un cadre de conscience à l'intérieur même de l'individu, il y a chez lui une unité du sujet, unité qui est la condition nécessaire de tout savoir. En outre, Kant reformula les présupposés du couple objectivité/subjectivité. Ce qui est objectif passe du côté des conditions universelles et de l'*a priori*,

tandis que le subjectif est désormais associé à l'empirique et au psychologique. Daston et Galison affirment que cette redéfinition du sujet connaissant est la condition de l'émergence de l'objectivité comme "vertu épistémique". Alors bien sûr, précisent-ils, les scientifiques du XIXe siècle n'avaient pas le nez penché sur les livres de Kant ou de ses disciplines ; et plutôt qu'une étude de la réception du philosophe, ils proposent de regarder toutes les mécompréhensions de ses textes. N'empêche, ce nouveau sujet unifié génère une conception radicalement différente de la production des faits scientifiques.

L'homme cadre le monde, et c'est justement pour cela qu'il doit se méfier de lui-même, de ses présupposés, de ses idées, de sa mémoire, de toutes ses facultés ventriloques qui étouffent la voix de la nature dont il s'apprête à rendre compte. Tandis que cette forme de sujet s'impose peu à peu, apparaissent des machines qui permettent de s'affranchir des facultés envahissantes. C'est bien sûr la technique photographique. Chemin faisant, on retourne aux images. Les auteurs d'*Objectivité* montrent des atlas du XIXe siècle envahis par les photographies. Elles sont souvent moins précises que les gravures, mais au moins les scientifiques pensent-ils ne pas se projeter dans leur réalisation. L'appareil photographique et ses ancêtres ont l'avantage de l'automatisme : l'homme disparaîtrait derrière la machine agissante. C'est du moins ce que déclarent les praticiens de cette technique. La photographie offrirait des images standardisées non contaminées par l'interprétation, l'appareil lui-même devient métaphore de l'observateur idéal, patient, infatigable, toujours attentif<sup>6</sup>. Nous sommes ici dans le régime de l'objectivité mécanique. La science objective, c'est la science mécanisée réalisée par des sujets débordés par leur propre subjectivité et qui luttent, à l'aide d'instruments, contre eux-mêmes. Autrement dit, pour revenir à la définition initialement citée, l'objectivité est la tentative d'effacer coûte que coûte toute trace des mains et de l'esprit du scientifique sur les images, et de manière générale, sur la connaissance. Il y a une forme d'ascèse chez le scientifique du XIXe siècle, une ascèse tout entière tendue vers l'effacement du moi. En aucun cas il ne faut intervenir, la nature doit pouvoir parler sans que l'homme ait gâté ce qu'elle a à dire.

L'objectivité mécanique avait une iconographie, cette forme de rationalité s'est intensifiée dans une objectivité qui, elle, était plutôt iconoclaste ; il s'agit de l'objectivité structurale qui s'est développée aux débuts du XXe siècle dans les cercles de logiciens, de mathématiciens et de physiciens. D'horizons distincts, ces praticiens de l'objectivité structurale partagent une même angoisse de l'incommunicabilité des choses. A l'origine de cette angoisse, on trouverait les travaux de la physiologie de la fin du XIXe siècle sur la perception des couleurs. On s'est alors aperçu, notamment après un accident ferroviaire qui entraîna de nombreuses recherches, que les individus ne voyaient pas les mêmes couleurs, qu'il leur était donc impossible de partager sans imprécision ce qu'ils voyaient. L'objectivité structurale se détourne des sens et de la représentation pour se consacrer entièrement à l'étude des structures, des points nodaux entre les choses.

En 1941, un couple de chercheurs, les Gibbs, fait paraître la première édition de son *Atlas of Electroencephalography*. Ils déclarent vouloir ne pas sacrifier la précision à l'objectivité. En effet, la précision ne caractérisait pas la production d'images à l'ère de l'objectivité mécanique, ce régime se distinguait plutôt par sa quête de l'automatisme et de l'abolition de toute forme d'intervention humaine. En outre, la lecture des encéphalogrammes demandait une affinité avec le matériau, quelque chose qui n'est pas dans l'image, quelque chose qui permette de la lire. "Contrairement au sage, l'expert pouvait s'exercer et, contrairement à la machine, il était censé apprendre – à lire, à interpréter, à faire émerger des structures saillantes et significatives sur le fond chaotique d'artefacts inconsistants"<sup>7</sup>. On voit donc émerger au milieu du XXe siècle un nouvel éthos scientifique, fruit du développement quasi industriel de l'enseignement des sciences et de la formation des chercheurs. Plus confiants en leurs propres intuitions, les chercheurs considèrent que sans l'apport d'un regard expert, capable de faire des liens entre les images, de distinguer les variations au sein du normal et du pathologique, les images sont illisibles. Pour classer les objets scientifiques, il faut pouvoir reconnaître les similitudes, et donc les variations. La question de la variation est en effet au cœur de cette rationalité que les auteurs qualifient de "jugement exercé".

### **L'imaginaire des sciences**

L'histoire n'est pas terminée. Daston et Galison voient dans les images générées par le développement des nanotechnologies l'avènement d'une nouvelle vertu épistémique, et donc d'un éthos scientifique. Les régimes se suivent, mais ne s'effacent pas : on trouve des persistances du régime de la vérité d'après nature au XXe siècle, notamment dans certains atlas botaniques fidèles à la stylisation caractéristique du XVIIIe siècle. Ici, nulle succession monarchique. Au contraire, cette conception extrêmement souple de la chronologie – qui l'apparente en fait à une typologie des façons de faire science, avec des dominantes selon les époques – justifie une grande part de l'intérêt heuristique du livre. On se souvient de la façon dont Foucault concevait la chronologie, tant pour penser la raison scientifique<sup>8</sup> que la gouvernementalité : une chronologie faite de rémanences et d'allers-retours. Cette

même chronologie-typologie fait sortir l'histoire des sciences du format monographique, abandonner la carte borgésienne à l'échelle 1/1 à laquelle elle a beaucoup travaillé ces dernières décennies, pour investir de vastes périodes<sup>9</sup>.

Il semblerait toutefois que cette conception souple de la chronologie ait moins marqué les historiens des sciences – qui ont, ici et là, souligné la description quelque peu livresque et dématérialisée que Daston et Galison délivrent parfois de la science, ainsi que l'attention trop grande accordée aux discours et représentations que les scientifiques entretiennent sur leurs pratiques – que leur analyse des images a marqué les historiens de l'art. On observe en effet, depuis la parution du livre aux Etats-Unis, d'importantes discussions de ses thèses dans des espaces où sont théorisés l'art et les représentations. Et la traduction française d'*Objectivité* par une maison d'édition dont le catalogue est presque tout entier consacré à l'art contemporain devrait accentuer cette réception disciplinairement décalée.

Le souci des images n'est pourtant pas neuf en histoire et en sociologie des sciences. Suite aux travaux de Bruno Latour, ces disciplines ont longuement analysé toutes les formes d'inscription, les considérant comme une étape centrale dans la construction du savoir. Un schéma, un dessin inachevé au bord d'une feuille de calcul, n'a pas une vocation décorative, il faut, au contraire, l'approcher comme une partie du processus. Des recherches ont été menées sur l'iconographie scientifique<sup>10</sup>, considérée comme le pan d'une culture visuelle plus vaste, ou encore sur les usages sociaux de cette imagerie<sup>11</sup>. Puis les outils et catégories d'analyse des sociologues et historiens des sciences ont été réutilisés par les historiens de l'art<sup>12</sup>, qui, en retour, ont publié leurs recherches sur l'iconographie scientifique<sup>13</sup>. De sorte qu'une espèce de "lieu commun" s'est développé aux croisements de l'histoire des sciences et de l'histoire de l'art. Et l'on mentionnera à peine toutes ces expositions, dont le dernier épisode était présenté cet hiver à Vienne sous le titre d' "*Animism*"<sup>14</sup>, qui, dans la lignée d'*Iconoclash* et *Making Things Publics* – deux manifestations organisées par Latour et Peter Weibel au Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe – ont intégré les travaux de la sociologie et de l'histoire des sciences aux réflexions curatoriales : considérer de la même façon les produits des sciences et des arts, envisager les mains qui les créées, leur environnement social et leurs usages.

Il faut alors poser la question de la spécificité du livre de Daston et de Galison – en dehors de son caractère encyclopédique qui le distingue comme une somme incomparable de connaissances – au sein d'une bibliographie qui ne cesse de s'étoffer. C'est sans doute l'articulation systématique entre la matérialité de l'imagerie scientifique d'une part, et des régimes de rationalité caractérisés par une épistémologie et une éthique d'autre part, qui en fait un projet si singulier. Les auteurs mettent ensemble, à partir des images, des idées et des ethos, ce qui n'est pas rien. Et là encore, on voit bien l'intérêt de la démarche : ils exploitent cette source de manière inédite et proposent, par là même, une forme de méthode. Peut-être est-ce ce qui plaît tant aux historiens de l'art. Mais apportons quelques restrictions : d'abord, il leur est difficile de se limiter aux seules images pour définir leurs "vertus épistémiques". Ainsi ont-ils recours aux journaux des scientifiques et autre ego-documents pour mieux approcher la dimension éthique de leurs régimes de rationalité. Ensuite, ils n'accordent que peu d'attention à l'atlas comme technologie intellectuelle des images assemblées.

## **Le principe atlas**

Dans leur perspective, les atlas catégorisent. Effectivement, en stabilisant l'objet de recherche, les atlas incarnent la conception que les praticiens se font de la science. Cette source est ici envisagée comme la trace d'un mode de rationalité. Mais très rarement les auteurs la considèrent soit comme un objet qui a sa propre nécessité, par exemple économique, soit comme un objet dont le fonctionnement singulier mérite d'être explicité. Les atlas sont des livres destinés à être diffusés auprès des scientifiques, et parfois d'un public plus large. Comme objet éditorial, ils répondent à des enjeux industriels qui sont déterminants, et ce, dès les premiers temps de l'imprimerie<sup>15</sup>. Puis la dimension classificatoire de l'atlas, voire inventorielle, est absente du livre<sup>16</sup>. Daston et Galison précisent bien que l'atlas est avant tout une technologie de l'image, mais ils ne montrent pas en quoi c'est une technologie des images assemblées. Un atlas contient tout un monde, les images se succèdent autant, voire plus, que les objets qu'il représente, on procède par agrandissement de détails, par multiplication des points de vue. Récemment, l'historienne de l'art Teresa Castro<sup>17</sup> a montré qu'il y avait une progression géographique, un mouvement cinétique, dans tout atlas, et pas seulement dans les atlas de carte. Il y aurait donc une pensée de l'agencement à l'origine de l'atlas, voilà peut-être en quoi consisterait cette source. *Objectivité* se détourne sans doute à tort des travaux fondateurs de l'anthropologie de l'écriture<sup>18</sup> et de l'histoire de l'art, et ne prend presque jamais en compte la question de la succession des images. Et toute une série d'interrogations qui pourraient pourtant s'intégrer à la démarche des auteurs est éludée. Où s'arrête cette forme inachevable qu'il faut pourtant terminer pour la faire exister comme objet ?

Observe-t-on des ruptures dans les modes de classement des images ? Ces modes de classement et de montage correspondent-ils aux vertus épistémiques isolées par les auteurs ? Au final, cet ouvrage laisse à quelques reprises la sensation que les atlas ne contiennent qu'une seule image, certes pleine de sens et interprétée avec talent, mais c'est oublier tout le sens qu'on peut trouver dans le montage.

Revenons donc au principe de l'atlas, basculons du côté de l'histoire de l'art, pour mieux comprendre en quoi consiste cette source. Les problèmes posés par l'agencement des images ont été largement étudiés par Georges Didi-Huberman. Dans son dernier livre, l'historien de l'art poursuit sa conversation entamée depuis plusieurs années avec les penseurs inquiets du début du siècle (Walter Benjamin, Aby Warburg<sup>19</sup>) et plus contemporains (Giorgio Agamben, Pasolini<sup>20</sup>). Atlas ou le gai savoir inquiet fut écrit pour accompagner l'exposition présentée à Madrid à l'hiver 2010-2011, *Atlas como llevar el mundo auestas* ; exposition montée autour, et en réponse, à l'atlas *Mnemosyne* de l'historien de l'art allemand Aby Warburg (1866-1929), figure mélancolique qui hante depuis plusieurs années les recherches de Didi-Huberman. L'auteur pense donc la forme atlas à partir de l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg. Son livre n'est pas à proprement parler un catalogue – l'édition espagnole contenait les planches de l'exposition, maintenant absentes du livre qui paraît aux éditions du Minuit – mais plutôt un texte qu'il faudrait confronter à ce qui fut montré à Madrid, un dédoublement du propos, de la même manière qu'Aby Warburg poursuivait ses conférences tandis qu'il montait son atlas sur de grands cartons noirs qu'il exposait ensuite dans sa bibliothèque.

L'atlas est un objet impur, "une forme visuelle du savoir, une forme savante du voir", dans laquelle on entre peut-être avec une intention précise, mais où inévitablement on se perd. A la différence du dictionnaire, il ne faut pas chercher là d'exhaustivité, on y trouve avant tout des relations entre les images qui font sauter l'observateur d'une planche à l'autre, lui faisant découvrir entre les choses représentées des affinités jusque-là cachées. C'est toute la force de l'atlas, dit Didi-Huberman, qu'il s'agisse d'atlas de sciences naturelles, de sciences de la culture, ou de livres d'artistes, que de mobiliser l'imagination<sup>21</sup>, cette "connaissance traversière", pour faire découvrir de nouvelles relations entre les images. Voici donc le "principe-atlas", dont la définition proposée est pour le moins intemporelle – ou anhistorique – et qui a été comme exacerbée par Aby Warburg. *Mnemosyne*, son œuvre inachevée, envisagée dès 1905 et commencée en 1924, est constituée d'à peine 1000 images disposées sur des panneaux, ou plutôt des tables, dit l'historien de l'art français. Des tables qui peuvent accueillir des images de toutes sortes – photographie de foie, vieilles cartes, arbres généalogiques, reproduction d'œuvres d'art : Warburg assemble les éléments divers et éloignés d'une culture visuelle mondiale – à la différence du tableau classique, sublime et unifié. Une table assemble les choses disparates, elle accueille le désordre. Il en est ainsi d'une table de travail par exemple. Ou pour revenir à Borges, dont Didi-Huberman commente longuement les textes, la table permet d'accueillir toute encyclopédie chinoise qui fait trembler les modes classiques de classification. Et c'est dans cet espace que naissent les liens secrets ou oubliés entre les images. Car outre l'imagination qui se glisse entre les images de tout atlas, *Mnemosyne* d'Aby Warburg a à voir avec la mémoire.

Mais avant d'examiner en quoi consiste cette mémoire, il faut, avec l'auteur, revenir à la figure même du titan Atlas qui donna son nom, et peut-être davantage, à ce genre de livre. Un géographe flamand du XVI<sup>e</sup> siècle, Gerhard Mercator, intitula un recueil de cartes de son nom, en référence à une tradition tardive selon laquelle le titan Atlas serait un expert en astronomie – et c'est ainsi que le genre fut baptisé. Figure mythologique déchue, condamnée à porter le monde sur ses épaules, le titan apparaît sur la deuxième planche de l'atlas *Mnemosyne* sous les traits de l'Atlas Farnèse du musée archéologique de Naples. Pour Warburg, voilà une des hypothèses du livre, le titan Atlas incarne à la fois une figure mythologique et autobiographique. Mythologique comme personnification de la tragédie de la culture et des désastres de la guerre européenne. Autobiographique car cet historien de l'art allemand qui aimait les images parcourues de forces antagonistes a trouvé en elle une réponse épistémologique à la situation oppressante, de névrose, dans laquelle il était plongé depuis la fin de la Première Guerre mondiale.

### **La leçon de *Mnemosyne***

Echantillonner le chaos, le placer sur des tables pour faire apparaître des liens, n'engage pas le même auteur au temps de Goethe et à celui de Warburg. La figure du savant-collectionneur disparaît pour laisser place à celle du juif errant, contraint à la pauvreté et à organiser son pessimisme devant l'histoire. Warburg voyait l'histoire au travers de la douleur, il a, et c'est une autre hypothèse importante du livre, souffert la guerre. Une personne qui s'est pensée responsable des massacres – il était issu d'une grande famille de banquiers qui ne fut pas étrangère aux affaires de guerre. *Mnemosyne* donc comme réponse, mais pas simplement subjective, pas simplement comme réponse à la folie, comme voie de survie à une crise personnelle, mais comme réponse aux cloisonnements de la pensée, comme réponse au positivisme à l'origine de la crise des sciences de la culture, comme réponse aux

nationalismes auxquels certains intellectuels n'ont pas hésité à participer.

Qu'est-ce donc que cette réponse qui secoue les positivismes et la pensée cloisonnée ? On retrouve maintenant la mémoire dont on a évoqué le caractère central plus haut. Longtemps, dit l'auteur, Mnémosyne est resté illisible. Il a fallu le travail de la sociologie et de l'histoire des sciences, pour que l'histoire de l'art saisisse enfin l'ampleur de ce projet. C'est bien parce que l'on a commencé à prendre au sérieux les inscriptions et les images qu'on peut aujourd'hui envisager *Mnémosyne* comme un projet "épistémocritique" engageant la connaissance. "*Mnémosyne* recueille donc et recompose à nouveaux frais toute une mémoire de ce qu'on pourrait appeler *les tables à images* telles que la tradition occidentale les a produites dans une longue durée qui court depuis les constellations astrologiques de l'Antiquité jusqu'aux planches chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey et aux atlas photographiques – voire cinématographiques – des années vingt et trente du XXe siècle. *Mnémosyne* n'est certes pas un pot-pourri de modèles hétérogènes et souvent incompatibles entre eux, mais c'est une réflexion de grande envergure, la ressaisie d'une tradition cachée où les images auront été mises à contribution pour élaborer les cadres d'intelligibilité de savoirs en tous genres."<sup>22</sup> *Mnémosyne* exacerbe les caractéristiques des atlas classiques, il mobilise mémoire et imagination pour faire apparaître les correspondances invisibles entre les choses, pour faire surgir la répétition des désastres de l'histoire.

*Mnémosyne*, dans cette perspective, n'est pas une histoire de l'art sans texte, une composition d'images qui, ainsi agencées sur des planches noires, pourraient préfigurer une installation ouverte à une lecture postmoderne, c'est un projet dont la dimension épistémologique engage à une manière différente de savoir. Et c'est pour cette raison qu'on s'aperçoit aujourd'hui de tout l'intérêt de son travail pour les sciences sociales<sup>23</sup>. Alors bien sûr, ce projet a quelque chose d'illisible, certaines des planches demeurent mystérieuses, il est difficile de toujours saisir les liens entre les images, et sa dimension inachevable est presque effrayante. Tel est le risque d'une œuvre qui rompt avec toute forme d'unité et qui refuse d'être une synthèse. "Assumer la leçon de *Mnémosyne*, c'est accepter d'aller et venir entre le gai savoir et l'inquiétude : entre l'inépuisable des multiplicités (fonction épistémique où opèrent les disparates du monde sensible) et l'insondable des survivances (fonction critique où opèrent les désastres de la mémoire)."<sup>24</sup>.

Didi-Huberman livre ici un commentaire subtil de l'ultime travail d'Aby Warburg, très discuté ces dernières années. Derrière ses formes serpentine, éloignées des canons universitaires, la structure de son texte apparaît peu à peu, laissant le lecteur découvrir les fondations de cet atlas qui stimule mémoire et imagination. Il est difficile de confondre les thèses de Didi-Huberman, qui s'appliquent à une œuvre qui a radicalisé les règles du genre, avec celles de Daston et Galison. Pourtant, on voit bien que la façon dont l'historien de l'art traite la question de l'imagination, qui est propre à tout montage selon lui, peut servir à l'étude des atlas scientifiques. Daston et Galison, en rapportant les propos des scientifiques du XIXe siècle, estiment qu'ils refusent toute forme d'intervention sur leur objet et leur représentation. Puisque la photographie doit produire des images automatiques et vierges d'interprétation, il n'y a plus aucune place pour l'imagination. Mais une question demeure, comment décident-ils d'agencer leurs images dans les atlas, et surtout, à leur lecture, comment remplissent-ils les espaces entre les illustrations, comment font-ils un lien entre les choses représentées ? Le montage, éludé dans le livre de Daston et Galison, permet de nuancer leurs thèses – il y a, au final, toujours un peu d'imagination dans le travail intellectuel, c'est sans doute une affaire de degré – mais aussi de mettre à distance les discours tenus par les scientifiques sur leur propres pratiques.

Mais surtout, on lit dans ces deux ouvrages, et malgré des perspectives disciplinaires au premier abord assez lointaines, le même souci d'articuler le savoir aux images. Les affinités vont en effet au-delà de la simple citation – on pouvait voir le livre de Daston et Galison à la sortie de l'exposition de Madrid, parmi d'autres ouvrages d'histoire et de sociologie des sciences disposés sur une *table*. Elles sont plus souterraines, et se trouvent dans le projet même de ces trois chercheurs : d'un côté les images portent la trace d'une certaine façon de pratiquer la science, de l'autre, leur montage crée un savoir inédit, qui passe par l'imagination. Puis il y a quelque chose de troublant dans la façon dont ces deux livres, pour construire leur propos, mobilisent des références si éloignées et si nombreuses qu'on sent bien qu'une même entreprise les anime – il suffit de jeter un œil à leur infinies bibliographies où Wittgenstein côtoie Pasteur, Gerhard Richter et Camille Flammarion. Il est probable que pour penser les images contenues dans les atlas, et à partir d'elles, ils aient rassemblé et mis en ordre les pans éloignés d'une gigantesque bibliothèque, et cela, pas toujours de la manière la plus classique. Des livres sur des livres, qui contiennent des centaines de livres. Borges, disent-ils

rédacteur : Gaëtan THOMAS,

Illustration : Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929. Planche 42.

## Notes :

- 1 - Didi-Huberman, p.64
- 2 - Canguilhem "La vie", *Encyclopédia Universalis*.
- 3 - Borges "De la rigueur de la science" in (2010), *Oeuvres complètes*, tome II, Gallimard, p.57
- 4 - Lorraine DASTON (1995), "The Moral Economy of Science", *Osiris*, 2nd series, vol.10, pp.2-24
- 5 - Daston et Galison, p.91
- 6 - Sur l'appareil comme métaphore de l'observateur, et notamment la métaphore de la chambre noire, on se reportera à l'essai de Jonathan CRARY (1990), *The Techniques of The Observer*, MIT Press, Cambridge
- 7 - Daston et Galison, p.378.
- 8 - Michel Foucault (1968) "Réponse à une question", *Esprit*, n.371, texte 58 in (2001) *Dits et Ecrits I*, Gallimard, pp.701-724.
- 9 - C'est d'ailleurs un type de recherche qui a été développé en parallèle par un autre historien. Dans *Ways of Knowing*, John Pickstone dresse une typologie des "manières de savoir" qui cartographie plusieurs siècles de science. PICKSTONE John V. (2000) *Ways of Knowing : a new history of science, technology and medicine*, Manchester University Press.
- 10 - Alberto Cambrosio, Daniel Jacobi and Peter Keating (1993) "Ehrlich's "Beautiful Pictures" and the Controversial Beginnings of Immunological Imagery", *Isis*, vol. 84, n° 4, pp. 662-699.
- 11 - On se reportera aux publications de Soraya de Chadarevian.
- 12 - On pourra lire l'article de Christian Joschke pour une revue de la littérature sur la science et représentation au XIXe siècle. JOSCHKE Christian, (2007), "Images et savoirs au XIXe siècle", *Perspective*, n.3, pp.443-458.
- 13 - Par exemple celles de l'historien de l'art Horst Bredekamp qui propose, au vu des croquis de Darwin, de remplacer l'arbre comme modèle évolutionniste par le corail, dont les branches, moins droites, se fossilisent tout en laissant vivre les ramifications qu'elles accueillent. Horst Bredekamp (2008), *Les coraux de Darwin*, Les presses du réel, Dijon.
- 14 - "Animism. Modernity through the Looking Glass", Generali Foundation, Vienne 16 septembre 2011 – 29 janvier 2012.
- 15 - Samuel Edjerton a par exemple montré en quoi le choix de l'illustrateur, au temps de Vésale, était motivé par des questions commerciales. Samul EJERTON (1985), "Médecine, art, anatomie", *Culture technique*, n°14, pp.164-181
- 16 - On trouvera des distinctions utiles dans Patricia FALGUIERE (1996), "Les raisons du catalogue", *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°56/57, pp.5-19.
- 17 - Teresa CASTRO (2011), *La pensée cartographique des images*, Aléas, Lyon.
- 18 - Jack GOODY (1979), *La raison graphique*, éditions de Minuit.
- 19 - Georges DIDI-HUBERMAN (2002), *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, éditions de Minuit.
- 20 - Georges DIDI-HUBERMAN (2009), *Survivance des lucioles*, éditions de Minuit.
- 21 - Sur l'imagination et les atlas, en particulier "l'imagination géographique", on se reportera aux travaux de Jean-Marc Besse et notamment (2003), *Face au monde, Atlas, jardins, géoramas*, Desclée de Brouwer, Paris.
- 22 - Didi-Huberman p. 194
- 23 - On pourra se reporter au numéro spécial de la revue *l'Homme* (n°165, 2003) consacré à Aby Warburg.
- 24 - Didi-Huberman, p. 280

---

Titre du livre : **Objectivité**

Auteur : Lorraine Daston , Peter Galison

Éditeur : Presses du Réel

Titre original : Objectivity

Nom du traducteur : Sophie Renaut & Hélène Quiniou

Date de publication : 03/02/12

N° ISBN : 978-2840663348

---

Titre du livre : **Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire, t. 3**

Auteur : Georges Didi-Huberman

Éditeur : Minuit

Collection : Paradoxe

Date de publication : 03/11/11

N° ISBN : 978-2707322005