

Comment présenter les archives de soi ? Comment donner à voir les gestes qui opèrent pour agencer ses propres fiches, carnets de notes, supports d'images afin de former une trame nouvelle, productrice de sens ? Lorsque l'on veut observer la chercheuse ou le chercheur au travail, on se place dans un devenir de l'archive ; on entre en somme dans l'intime d'une production qui pense son archivistique comme un outil heuristique. On songe à la formule de « l'écrivain à sa table de travail », titre du dernier livre de Lidiya Ginzburg¹, qui demeure en quête d'une traduction française.

Pour ce numéro de *Critique d'art*, Georges Didi-Huberman a suivi notre invitation à partager une réflexion en cours, conçue au moment où il prépare l'exposition de ses propres archives à l'Imec, *Tables de montage* (5 mai-22 octobre 2023).

Comment une pensée, qui pour l'essentiel s'écrit et se dit, peut-elle se comprendre à travers ses outils et matériaux de travail convoqués ? Pour répondre à cette question, Georges Didi-Huberman associe la méthode au lieu pour nous offrir ici deux clefs complémentaires vers son univers. Jamais figé et guidé par une subjectivité assumée, le jeu du regard s'exprime dans la combinatoire érudite d'un *atlas*, provoquant des rencontres de préférence inattendues, voire inédites. La composition des planches d'images aussi bien que le maniement des fiches de lecture nécessitent, à l'instar des patrons de couture savamment assemblés, une surface plane qui, si elle n'est pas virtuelle, se présente comme une table *habitée*.

Tantôt baroques, tantôt minimalistes, ces espaces de travail livrent des portraits en creux de celle ou celui qui s'y penche au jour le jour, année après année, accompagné parfois d'une caresse féline. Que ce soient les bureaux de Sigmund Freud, d'Alexander Kluge ou de Niki Giannari, Georges Didi-Huberman attire notre regard sur ces théâtres-miniatures d'un monde à soi, où l'archive se dévoile dans toute sa charge d'un « savoir-émotion² ».

Antje Kramer-Mallordy

1. *Человек за письменным столом* [Čelovek za pismennym stolom], Leningrad: Sovetskij pisatel', 1989

2. Expression empruntée à Philippe Artières dans son article « L'historien face aux archives », *Pouvoirs*, vol. 153, n° 2, 2015, p. 89. P. Artières a également écrit « De l'historien à l'homme-sandwich à bicyclette : une fiction d'archives » [From the Historian to the Bicycle-riding Sandwich-board Man: An archival fiction], publié dans *Critique d'art*, n° 59, automne/hiver 2022, p. 161-181

How do you display archives of yourself? How do you show the activities you perform to arrange your own papers, notebooks, your image media, to form a new structure—one that makes sense? When we want to observe the researcher at work, we project ourselves into a future of the archive: in short, we enter the intimacy of a creative process which considers its archival nature a heuristic tool. We ponder the expression “the writer at his work table”: the title of Lidiya Ginzburg¹’s last book, which is still seeking a French translation.

For this issue of *Critique d’art*, Georges Didi-Huberman accepted our invitation to share an idea in progress, conceived when he was preparing for *Tables de montage*, the exhibition of his own archives which is at the Imec (Institute of

Contemporary Publishing Archives) from May 5 to October 22 2023.

How can a thought, which can essentially be written and said, be understood through its assembled tools and work materials? In order to answer that question, Georges Didi-Huberman combines method and place in order to offer us two complementary keys to his universe. Never fixed, and guided by an acknowledged subjectivity, the game of sight is expressed as an erudite combinatorial analysis: an *atlas*, provoking encounters which are ideally unexpected, even unprecedented. The composition of panels of images and the handling of reading cards needs, just like a skilfully assembled sewing pattern, a flat surface which (if it is not virtual) looks like an *occupied* table.

Sometimes baroque, sometimes minimalist, these work spaces reveal portraits as impressions of those leaning over them from day to day, year after year, sometimes accompanied by a feline caress. Whether it is the desk of Sigmund Freud, Alexander Kluge or Niki Giannari, Georges Didi-Huberman draws our gaze to these miniature theatres of a world of their own, where the full extent of the archive as “emotional know-how”² is revealed.

Antje Kramer-Mallordy

1. ЧЕЛОВЕК ЗА ПИСЬМЕННЫМ СТОЛОМ [Čelovek za pismennym stolom], Leningrad: Sovetskij pisatel’, 1989

2. Expression borrowed from Philippe Artières in his article «L’historien face aux archives», *Pouvoirs*, vol. 153, no. 2, 2015, p. 89. P. Artières also wrote «From the Historian to the Bicycle-riding Sandwich-board Man: An archival fiction» published in *Critique d’art*, no. 59, autumn/winter 2022, p. 161-181

Retraverser l'archive (deux notes pour un projet d'atlas)

Georges Didi-Huberman

Revisiting the Archive (two notes for an atlas project)

Georges Didi-Huberman

La vue, mode d'emploi

Il n'y a pas de mode d'emploi pour la vue, si l'on entend par *vue* un acte sensible capable tout à la fois de défailir (à la seule vue d'une personne, dans le cas d'une passion amoureuse) et de construire une connaissance (à la seule vue d'un tessou de terre cuite, dans le cas d'une fouille archéologique). Ou si l'on entend par *mode d'emploi* une recette quelconque pour être certain de se rendre performant dans l'exercice considéré : d'atteindre en somme le *but de la vue* – cette chimère.

Chacun, cela dit, possède bien une faculté de voir, et chacun en développe le « mode d'emploi », si l'on entend par ce terme, à présent, une valeur d'usage et de recherche toujours singulière, jamais absolue, difficilement généralisable. Il y a un « mode d'emploi de la vue » très développé chez l'amateur de champignons, par exemple, et que ne possède pas l'historien de l'art attributionniste le plus aguerri ; mais le mycophile le plus averti ne verra rien du tout d'une course de taureaux en comparaison de l'*aficionado* capable, lui, de percevoir et de fixer dans sa mémoire chaque seconde ou presque d'une *faena* remarquable. Et quant aux tableaux, aux sculptures, aux œuvres d'art en général, personne sans doute ne les voit de la même manière, donc personne n'en fait exactement le même usage de connaissance, quoiqu'en espèrent les doctrinaires en méthodes universelles. Il faut accepter que la singularité – la subjectivité – de notre vue engage à la fois une *limite* quant à tout projet de connaissance exhaustive et une *possibilité* quant à notre désir de connaître... autre chose.

A chacun, donc, son mode d'emploi. A chacun, plus exactement, sa polytechnique : de vue, de recherche, de mémoire, de classement, de théorie, d'écriture... A chacun son désir, dont fait partie – mais fait partie seulement – le désir de savoir. Ecrivain ceci, je dois convenir que je serais bien en peine, pour moi-même, de caractériser ce désir plus vaste et plus profond qui déborde

Sight: a user manual

There is no user manual for sight, if by *sight* we mean a perceptive act which is capable of both failing (at the mere sight of someone, in the case of romantic passion) and developing an understanding (at the mere sight of a shard of terracotta, in the case of an archaeological dig). And if we mean by *user manual* any set of instructions which ensures one performs the exercise in question competently: to attain, in short, that chimera, *the goal of sight*.

That being said, everyone does have an ability to see, and everyone develops their own “user manual” for it—if we currently mean by that term a usage and research value which is always unique, never absolute and difficult to generalise. Mushroom enthusiasts, for example, have a very well developed “user manual for sight”, which the most seasoned attributionist art historian does not: but the most well-informed mycophile will observe nothing of a bull fight in comparison with an aficionado, who is capable of perceiving and fixing practically every second of an outstanding *faena* in his memory. And as for paintings, sculptures and works of art in general, it is certain that no one sees them in the same way, therefore no one uses their knowledge of them in exactly the same way, whatever the hopes of the doctrinaires of universal methods. One must accept that the singular nature—the subjectivity—of our sight simultaneously involves a *limit* on any intention to acquire exhaustive knowledge and a *possibility* in terms of our desire to know... other things.

To each, therefore, his or her user manual. To each, more precisely, his or her polymathy: of sight, of research, of memory, of classification, of theory, of writing... To each his or her desire, part of which—but only part—is the desire to know. As I write this, I must admit that I would really struggle to characterise my own longing, which is vaster and deeper and which overwhelms the more obviated desire to know. At the moment I am only on the verge of a gamble, the result of which, as yet, I know nothing about: what it will look like, what its



Images de quelques-unes de mes tables de travail (Los Angeles, 2005; Paris, 2014 et 2019; Paris, 2015; Paris, 2018) © Georges Didi-Huberman, avec l'aimable autorisation de l'auteur



Images of some other work tables (Sigmund Freud, London, 2016; André Malraux, Paris, 2013 ; Niki Giannari, Thessalonique and Hadji, 2019 and 2014; Alexander Kluge, Essen, 2017) © Georges Didi-Huberman, with courtesy of the author

le désir, plus obvie, de savoir. Je ne suis pour le moment qu'à l'orée d'un pari dont je ne sais encore rien du résultat : à quoi cela ressemblera, quel *gestus* y apparaîtra principalement. Je sais seulement que je désire retraverser ma propre *archive* photographique et la transformer en un objet autre, un objet qui signifiera autre chose, autrement : un *atlas*. Mais en quoi consiste le principe de déconstruction de cette archive – matériau premier du travail –, déconstruction nécessaire pour « monter » cet atlas à venir ?

Il a d'abord fallu que je m'impose des limites, ne serait-ce que pour rendre viable le projet. Mais, surtout, pour assumer une position de méthode. *Exit* les dizaines de milliers de diapositives couleurs, réalisées entre 1980 et 2005, déposées aujourd'hui à l'Imec¹. Mon corpus de base couvrira donc quinze années d'activité, de 2005 à 2020, date à laquelle j'ai entamé ces lignes. *Exit*, dans ce que je nomme mon *Atlas général* numérique – et qui compte environ soixante mille images –, tout ce qui a été obtenu par le moyen d'un scanner, tout ce qui m'a servi de matériel pédagogique et tout ce qui, en général, documentait une œuvre d'art sans point de vue particulier. *Exit* aussi les images de mon archive *Expositions* – environ treize mille photos – lorsqu'il s'était agi de documenter les résultats, c'est-à-dire les accrochages une fois terminés. Les processus inaboutis, le « travail en cours » et les « imprévus » sont ici résolument privilégiés par rapports aux objets finis. C'est un premier paradoxe pour qui attendrait de pouvoir feuilleter l'atlas d'un historien de l'art : son « musée imaginaire », en somme.

Il ne s'agira donc pas d'un « musée » personnel, encore moins du chapelet « olympique », hiérarchisé, des œuvres d'art qui m'ont été les plus chères. Il s'agira de « choses vues » dans l'imprévu de leurs fugaces apparitions et dans le geste d'assumer l'absence de hiérarchie entre toutes ces choses photographiées, selon l'éventail grand ouvert qui va de la merveille aperçue au

1. NDLR : L'Institut mémoires de l'édition contemporaine présentera prochainement l'exposition *Tables de montage* (5 mai-22 octobre 2023) conçue par Georges Didi-Huberman à l'Abbaye d'Ardenne.

key *gestus* will be. I only know that I wish to revisit my own photographic *archive* and transform it into something other, an object which means something different, differently: an *atlas*. But what is the principle for the deconstruction of this archive—the raw material of my work—a deconstruction necessary in order to “curate” this future atlas?

First of all, I had to impose limits on myself, if only to make the project viable and, most importantly, to ensure a methodological approach. *Exit* the tens of thousands of colour slides, taken between 1980 and 2005, currently consigned to the Imec.¹ My basic corpus will therefore cover fifteen years of activity, from 2005 to 2020—the date when I began writing these lines. *Exit*, from what I call my digital *general Atlas*—which comprises around sixty thousand images—everything that was obtained using a scanner, everything that I used as educational material and everything that, in general, documented a work of art from no particular point of view. *Exit* too the images from my *Exhibitions* archive—around thirteen thousand photos—which documented results: that is, completed hangings. Incomplete projects, “work in progress” and “unexpected work” are deliberately favoured here over finished items. This is a first paradox for anyone expecting to be able to leaf through the atlas of an art historian: what amounts to his “imaginary museum”.

It will not, therefore, consist of a personal “museum”, and even less of a hierarchized, elite litany of the works of art which have been most dear to me. It will consist of “things seen” in their unexpected, fleeting appearances, assuming an absence of hierarchy between all of the things photographed, based on a wide-open spectrum that ranges from perceived wonders to mere scraps lying around in a wasteland. The main archive of that atlas is therefore found in my photographic *Journals*—currently around forty-six thousand images—from which I would have previously excluded any elements which were anecdotal, or too directly personal. So this atlas will definitely be “sentimental”, but only

1. Editor's note: L'Institut mémoires de l'édition contemporaine [Institute of Contemporary Publishing Archives] will present *Tables de montage*, an exhibition devised by Georges Didi-Huberman at l'Abbaye d'Ardenne from May 5 to October 22 2023.

simple rebut traînant dans un terrain vague. D'où que l'archive principale de cet atlas se trouve dans mes *Journaux* photographiques – environ quarante-six mille images actuellement –, d'où j'aurai préalablement exclu tous les éléments anecdotiques ou trop directement personnels. Cet atlas sera donc «sentimental», certes, mais par ses bords, aussi pudiquement que possible : on n'y verra pas les visages des gens que je porte dans mon cœur mais, quelquefois, la forme que prend, lors d'un simple geste, le bout d'une main aimée.

Dans la succession même des parties qui le structurent (et il va de soi que d'autres principes d'organisation eussent été possibles), cet atlas tente, au fond, d'articuler la fragilité de certains *instants d'expérience* avec la ténacité – la résistance ou la survivance – de certaines *durées de forme*. C'est un atlas morphologique, mais pas dans le sens d'une typologie ou d'une recherche d'explications causales, de «lois» du visible : plutôt dans le sens de ce que j'ai nommé un jour, à propos de l'héritage warburgien, une «anthropologie des singularités formelles²». Ce qui prévaut ici n'est pas le désir de balayer tout un champ, encore moins de le baliser systématiquement : mais plutôt, avec des éléments réunis par les aléas de la vie – ce qui fait de cet ensemble, tout proliférant qu'il soit, le témoignage d'expériences limitées dans l'espace et dans le temps –, le désir de trouver les «bons voisinages» capables de faire, dans le dialogue ou la dialectique établis *entre les images*, lever certaines questions jamais inscrites à l'avance dans quelque «projet de recherche» que ce soit.

Le travail se déroule alors comme suit : d'abord, *choisir* – d'un geste aussi rapide que possible, de façon à dérouter les censures et à laisser remonter l'«inconscient de la vue» – dans les quelque soixante mille images à visionner ; ensuite, *nommer* chaque image retenue, de façon succincte mais suffisamment indicative (une date, un lieu et le numéro du cliché ou,

2. Didi-Huberman, Georges.
«Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne», *Genèses : sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, p. 145-163

around the edges, as discreetly as possible: you will not see in it the faces of the people close to my heart, but, sometimes, the shape assumed by a beloved hand making a simple gesture.

In the very sequence of the sections that structure it (and it goes without saying that other organizing principles would have been possible), this atlas attempts, essentially, to connect the fragility of certain *moments of experience* with the resilience—the endurance or the survival—of certain *lasting forms*. It is a morphological atlas, but not in the sense of a typology or a piece of research into causal explanations, of “laws” of the visible: rather in the sense of what I one day named, in relation to the Warburgian heritage, an “anthropology of singularities of form.”² What prevails here is not the desire to sweep away an entire field, and even less so to systematically delineate it: but rather, with elements brought together by the vagaries of life, —which makes of this collection, however much it proliferates, the testimony of experiences limited in space and in time—the desire to find “good neighbours” capable of making, in the dialogue or the dialectic established *between the images*, certain questions arise which were never written in advance in any “research project”. So the work proceeds as follows: first, *choose* in the fastest manner possible, in order to evade self-censorship and to allow the “subconscious sight” to resurface—from the sixty-thousand-odd images to view; next, *name* every image retained in a succinct but sufficiently informative way (date, place and number of the shot or, rather, of the file, in order not to lose the link with the basic archive material); then, arrange them, *curate* them, by connections or by contrasts, exactly as I do with the index cards that I write on and accumulate in order to compose a text. This is the most risky work, but also the most potentially fruitful from a heuristic point of view. Finally, *write* a brief text, a sort of caption which can guide the viewer-reader through the labyrinth of forms gathered on the same surface. In the hope that he or she will ask themselves new questions, surprising

2. Didi-Huberman, Georges.
« Pour une anthropologie
des singularités formelles.
Remarque sur l'invention
warburgienne », *Genèses:
sciences sociales et histoire*,
no. 24, 1996, p. 145-163

plutôt, du fichier, cela pour ne pas perdre le lien avec le matériau archivistique de base); puis, les disposer, les *monter* les unes avec les autres, par rapprochements ou par contrastes, exactement comme je le fais avec les fiches que j'écris et accumule pour composer un texte. C'est là le travail le plus risqué, mais aussi le plus potentiellement fécond sur le plan heuristique. Enfin, *écrire* un bref texte, une sorte de légende capable de guider le spectateur-lecteur dans le dédale des formes réunies sur la même planche. En espérant qu'il ou elle se pose de nouvelles questions en s'étonnant des associations formelles et réminiscentes proposées dans ce livre d'images, ce *jeu de l'atlas*.

Le travail invente son espace

Une table n'est passive qu'en apparence. Elle ne se contente pas de recueillir: en recueillant elle induit, elle provoque, ouvre des possibles. Elle permet d'inventer. On met la table, on la débarrasse, puis on la *remet* pour des recettes toujours différentes – fût-ce légèrement – ou des convives toujours nouveaux. La table ressemble peu à peu à celui ou celle qui y travaille dans la durée. Et réciproquement, chacun en vient à ressembler à sa table (dont la durée intrinsèque peut être fort longue: nous travaillons souvent sur des tables plus vieilles que nous, beaucoup de tables nous survivront et serviront au travail de futures générations). D'où l'importance des singularités matérielles et formelles de la table. On ne travaille pas de la même manière sur une table ancienne au plateau de chêne ou sur une table design au plateau de verre ou d'aggloméré. Et sur quel type d'angles la table se distingue-t-elle de l'espace environnant: pointus ou arrondis? C'est très important lorsqu'on s'approche de la table pour venir, en quelque sorte, la toucher pour l'habiter. Quelle est la forme de ses pieds? Utilisez-vous votre table comme fait un président, un conseil d'administration, ou bien comme un luthier,



un horloger, une couturière ? (Il demeure très important pour moi que ma propre table soit une ancienne table de couturière : j'y dispose mes papiers comme on ajoutait des pans de tissus à composer ensemble, j'y pose mon ordinateur comme la couturière y disposait peut-être sa machine à coudre).

A chacun sa table, donc. C'est l'espace engendré – inventé – par le travail lui-même, le travail singulier qui s'y déroule. Dans la représentation médiévale de l'atelier du sculpteur par Andrea Pisano, on voit immédiatement que la forme de l'œuvre va dépendre des outils et du tour de main de l'artiste, mais aussi du dispositif d'établi qui permet au marbre de recevoir les coups adéquats. Il arrive même que la forme modelée par le sculpteur dans le plâtre – chez Canova, par exemple – serve de «table de coordonnées», constituées de points régulièrement disposés à la surface, pour des œuvres à tailler, des copies ultérieures : ce qui *se forme* devient alors une sorte de table-paysage, un *espace de possibilités* pour des formes successives. Ce n'est pas en exposant la palette bien propre de Goya, encadrée d'une couronne de lauriers d'or, que l'on aura compris quelque chose de sa «table» de travail – celle d'où s'engendraient les «monstres de sa raison», comme dans la célèbre gravure des *Caprices* où l'artiste se sera représenté avec la tête écroulée sur sa table.

3. Warburg, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne: Gesammelte Schriften, II-1*, Berlin : M. Warnke et C. Brink, Akademie Verlag, 2000 (édition revue, 2003)

4. NDLR: *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (26 novembre 2010-28 mars 2011), ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (7 mai-7 août 2011); Stiftung Falckenberg, Hamburg (30 septembre-27 novembre 2011)

Si, dans l'imaginaire de mon propre travail, Aby Warburg a fini par jouer le rôle, non d'un modèle à imiter (ce qui, de toute façon, eût été impossible), mais d'un exemple à suivre, c'est qu'il n'a jamais dissocié son travail des espaces qui le rendaient opératoire : rayonnages de sa bibliothèque et «salle de lecture», fichiers et dossiers, collections photographiques et, bien sûr, les planches du fameux atlas d'images *Mnemosyne*³. Alors qu'il visitait à Madrid, en 2010, l'exposition *Atlas*⁴, un ami me confia son étonnement devant l'absence du *Musée*

themselves at the formal and evocative associations in this book of images, this *atlas set*.

Work invents its space

A table is only passive in its appearance. It is not satisfied with collecting: while collecting it infers, it provokes, it opens possibilities. It enables invention. We set the table, we clear it, then we reset it for a recipe which is different every time—however slightly—or for new guests every time. Bit by bit, the table comes to resemble the person who works there over the long term. And, in turn, each of us comes to resemble our own table (whose intrinsic life span can be very long: we often work on tables which are older than ourselves, many tables will survive us and will accommodate the work of future generations). Hence the importance of the particular material and formal characteristics of the table. One does not work in the same way on an old table with an oak top as on a design table with a glass or chipboard top. And what kind of corners mark the table out from the space around it: pointed or rounded? It is very important when we approach the table to come, in a way, to touch it in order to inhabit it. What shape are its legs? Do you use your table like a president, like a board of directors, or like a luthier, a watchmaker, or a dressmaker? (It remains very important to me that my own table is a former dressmaker's table: I place my papers on it just as pieces of fabric were placed there, side-by-side, before being joined together; I place my computer there just as the dressmaker may have placed her sewing machine).

To each his or her table, then. It is the space generated—invented—by the work itself, the particular work which takes place there. In the medieval representation of the sculptor's studio by Andrea Pisano, we immediately see that the form of the work is going to depend on the tools and the dexterity of the artist, but also on the workbench device which enables the sculptor to hit the marble with strong enough blows. It can even be the case that the form modelled by the sculptor in plaster



—by Canova, for example—is used as a “coordinate table” made up of points placed at regular intervals on the surface, for works to be cut, or for subsequent copies: what *forms itself* then becomes a kind of landscape-table, a *space of possibilities* for successive forms. Exhibiting Goya’s cleaned-up palette, framed in a crown of golden laurels, will not make us understand anything about his work “table”—the one which generated the “monsters of his reason”, as in the famous Caprices etching, where the artist represents himself slumped, head-down, on his table.

If Aby Warburg played any role in the imagined world of my own work (not of a model to be imitated, which would be impossible in any case, but of an example to be followed) it is that he never dissociated his work from the spaces which made him function: bookshelves in his library and “reading room”, files and folders, photographic collections and, of course, the panels of the famous *Mnemosyne Atlas* of images.³ When a friend visited the *Atlas*⁴ exhibition in Madrid in 2010, he confessed his astonishment to me at the absence of Malraux’s *Musée Imaginaire*. I had to answer him as honestly as possible—because the question was extremely pertinent; I devoted a later work to the difference which separates, in my view, an *atlas* in the strict sense from a simple *album* of images, however beautiful it and they may be.⁵ This did not prevent me from admiring the work carried out by Malraux himself in composing pages for his magnum opus: having been lucky enough to be welcomed by the owner of the unpublished drafts, I took as many photographs as possible—despite the poor lighting and not wishing to disturb my host for too long—of the six different drafts, which are, in a way, cutting tables, created by Malraux with all his genius for connections, “scatterbrained” as they may have been.

I have since documented some work spaces I happened to visit, unconcerned with investigation and even less with thoroughness: for example Leon Trotsky’s in Mexico and Sigmund Freud’s in

3. Warburg, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne: Gesammelte Schriften, II-1*, Berlin: M. Warnke and C. Brink, Akademie Verlag, 2000 (updated edition, 2003)

4. Editor’s note: *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (26 November 2010-28 March 2011), ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (7 May-7 August, 2011); Stiftung Falckenberg, Hamburg (30 September-27 November 2011)

5. Didi-Huberman, Georges. *L’Album de l’art à l’époque du «Musée imaginaire»*, Paris: Ed. du Louvre; Hazan, 2013

imaginaire de Malraux. Histoire de lui répondre le plus honnêtement possible – car la question était d'une grande pertinence –, j'ai consacré un travail ultérieur à la différence qui sépare, à mes yeux, un *atlas* au sens strict d'un simple *album* d'images, si beau soit-il et si belles soient-elles⁵. Cela ne m'a pas empêché d'admirer le travail de mise en page effectué par Malraux lui-même sur son ouvrage majeur : ayant eu le bonheur d'être reçu par le propriétaire des maquettes inédites, j'ai fait autant de photographies que possible – malgré les mauvaises conditions de lumière et le désir de ne pas importuner mon hôte trop longtemps – des six maquettes différentes, ces espèces de tables de montage, réalisées par Malraux avec tout son génie des rapprochements, fussent-ils « farfelus ».

J'ai depuis, sans aucun souci d'enquête et encore moins d'exhaustivité, documenté quelques espaces de travail qu'il m'a été donné de visiter : par exemple celui de Léon Trotski à Mexico ou celui de Sigmund Freud à Londres. Celui, enfin, d'amis proches, artistes ou écrivains. C'est comme si la table appelait ce qu'on y met dessus et rendait nécessaire un certain type d'opérativité. Je ne fus pas étonné, en 2017, de voir comment Alexander Kluge⁶ avait conçu toute une exposition de ses œuvres en privilégiant la notion d'« atelier » ou de « chambre de travail » (*Arbeitszimmer*) : ses images, ses textes, ses outils, ses souvenirs – tout cela ne formait qu'un seul monde ou, plutôt, dessinait l'ensemble infini d'un travail toujours, par définition, en cours. Et orienté, non par hasard, par la notion même d'atlas. A tout moment, sur la table – d'écriture ou de montage –, le travail suit son cours.

5. Didi-Huberman, Georges.
L'Album de l'art à l'époque du
« Musée imaginaire », Paris :
Ed. du Louvre ; Hazan, 2013

6. Alexander Kluge: *Pluriversum*
der Bilder (15 septembre
2017-7 janvier 2018), Essen :
Museum Folkwang

Philosophe et historien de l'art,
Georges Didi-Huberman
consacre ses recherches à
l'histoire et à la théorie des
images, de la Renaissance à
l'art contemporain. Lire son
portrait dans le n° 20 de
Critique d'art et sur https://www.archivesdelacritiquedart.org/rca_portraitauteur/georges-didi-huberman
Sa bibliographie est également
disponible sur <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/didi-huberman>

6. *Alexander Kluge: Pluriversum der Bilder* (15 September 2017-7 January 2018), Essen: Museum Folkwang

London. And finally those of close friends, artists and writers. It is as though the tables called for whatever was placed on them and required a certain type of functionality. I was not surprised, in 2017, to see how Alexander Kluge⁶ had devised a whole exhibition of his works by highlighting the notion of the “workshop” or the “work room” (*Arbeitszimmer*): his images, his texts, his tools, his memories—it all formed one, single world, or rather traced the outline of the infinite totality of a work which is always, by definition, in progress. And guided, not by chance, by the very notion of the atlas. At any moment, on any table, for writing or curating—the work always follows its course.

Translated from the French by Dina Leifer

Philosopher and art historian **Georges Didi-Huberman**'s research is devoted to the theory of images, from the Renaissance to contemporary art. You can read his profile in issue number 20 of *Critique d'art* and at https://www.archivesdelacritiquedart.org/rca_portraitauteur/georges-didi-huberman His bibliography is also available at <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/didi-huberman>