



Frontispice de l'*Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*, Gérard Mercator, Düsseldorf, Albertus Busius, 1595, Conservé à la Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE DD 1761-1762 (RES).

Composé en Alegreya de Juan Pablo del Peral.
Achevé d'imprimer en mars 2025
à Pau, sur les presses de l'École
supérieure d'art et de design
des Pyrénées, sur papier Sirio
Jasmine 80g et Arena Natural
Rough 90g, tous deux fabriqués
par Fedrigoni.

L'atlasification du *voir*

L'atlasification du *voir*

Ryan Cracco

DNSEP Design
Mention Design graphique multimédia
Pôle Image, édition et dessin
de caractères
École supérieure d'art et de design des Pyrénées
2024-2025

9	SOMMAIRE
11	INTRODUCTION
	LÉGENDER: CONSCIENTISER UNE IMAGE À PARTIR DE MOTS
17	DES IMAGES ESTROPIÉES EN BESOIN D'ASSISTANCE
22	LA LÉGENDE-RÉCIT: UN ANCRAGE SÉMIOLOGIQUE ET SÉMANTIQUE
	L'ATLAS COMME PENSÉE ASSOCIATIVE DES CONNAISSANCES
27	ÉMERGENCE ET MANIFESTATION DE LA PENSÉE NEURONIQUE
34	FAIRE RÉSONNER LE RÉSEAU
41	CONCLUSION
44	BIBLIOGRAPHIE
47	REMERCIEMENTS
	ANNEXES ATLASTIQUES
49	<i>ATLAS TADAO ANDO, PHILIPPE SÉCLIER</i>
81	<i>ATLAS MNÉMOZYNE, ABY WARBURG</i>
113	<i>PARALLEL ENCYCLOPEDIA, BATIA SUTER</i>

INTRODUCTION

Il y a quelques mois, j'ai eu une discussion avec mon père où nous nous demandions : « *Pourquoi prenons-nous autant de photographies alors que nous savons pertinemment que nous n'allons pas les regarder dans le futur?* ». Nous déplorions l'infinité des prises de vues que nous offraient nos téléphones portables et l'impraticabilité des galeries numériques qui, par l'absence d'une possibilité d'inscrire un titre, une légende aux images, rendaient difficiles les réminiscences futures. Mais alors, pourquoi avons-nous délaissé l'impression papier de photographies? Celle-ci semble pourtant nous offrir une conservation plus stable et moins incertaine que les changements et avancées technologiques à venir. Puisque nous avons déjà du mal à trouver des appareils pour lire nos vieilles cassettes avant qu'elles ne tombent en ruines, qui pourrait alors certifier la pérennité du fichier numérique jpg? De plus, le papier dédie l'entièreté de son verso à des inscriptions contextuelles et personnelles pour faire perdurer l'instant et les sujets représentés. L'éternité du support physique serait alors menacée « seulement » par la dégradation due au temps (jaunissement, points blancs, froissement...) et l'évolution de la langue à un tel point que la lecture de la légende relèverait de la paléographie. Noyé sous une surabondance d'images produites depuis l'avènement et la démocratisation de la photographie numérique, les existences et sens profonds de celles-ci sont télescopés à un « trop » dès leur création. Les images naissent estropiées et dépendantes d'une aide postéritaire si elles souhaitent éviter l'oubli immédiat. Dans le film *Kodachrome* sorti en 2017, écrit

et réalisé par le canadien Mark Raso, le personnage joué par l'acteur américain Ed Harris, un vieux photographe qui capture encore à la chambre, faisait état de cette disparition de la matérialité et de la fonction testimoniale que possédait la photographie:

Aujourd'hui, les gens prennent plus de photos qu'ils n'en ont jamais pris. Des milliards de photos. Mais il n'y a ni tirage ni diapo. Juste des données. De la poussière électronique. Et dans des années, lorsqu'ils creuseront, il n'y aura plus de photos à trouver. Plus aucune trace de qui nous étions ou de comment nous vivions [1].

[1] *Kodachrome*, Mark Raso, 2017, 21 Laps Entertainment, Gotham Group.

Malgré la fragilité matérielle de l'image imprimée, facilement influencée par son environnement et ses méthodes de conservation, sa substance, son *corps*, compense et supprime la pseudo durabilité du numérique. Le foisonnement exponentiel de ce dernier, depuis l'avènement des techniques de reproduction avancée moderne, est parvenu, en éliminant la notion de tirage originelle, à ternir, voire à supprimer ce que nous pourrions qualifier d'aura d'une œuvre, obtenu entre autre de par son unicité.

Dans son essai L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique rédigé en 1935 – mais publié de façon posthume seulement en 1955 – Walter Benjamin pose ces problèmes d'expansion de l'art et d'images mécaniques ou secondaires, toujours d'actualité. L'auteur établit sa thèse de la « déperdition de l'aura », autrement dit, les œuvres résultant des techniques de reproduction de masse perdent l'aura propre à l'œuvre unique d'origine à cause de sa reproductibilité, de sa déclinaison presque infinie. La thèse de Walter Benjamin sera ensuite reprise dans les années 1990, surtout par les critiques d'art contemporain qui jugeaient cette thèse comme quasi prophétique

quant au changement de statut de l'œuvre d'art, en raison de la technologie et culture numérique favorisant la reproduction et la diffusion exponentielle des images [2].

Cassette, disquette, CD, DVD, disque dur externe, Cloud, etc. Chacune des améliorations techniques en terme de stockage s'accompagnent de nouvelles problématiques. Alors, si le numérique est trop instable pour ancrer durablement des images dans le temps, l'objet physique pourrait, dans une ère de la dématérialité, retrouver ses lettres de noblesses. Lorsqu'il s'agit de compiler des images de toutes sortes, la forme album s'impose naturellement à la pensée tant elle est associée à l'acte photographique mais n'en existe-il pas d'autres? Si les images ne peuvent vivre d'elles-mêmes dans leur contexte de création initial, alors nous devons procéder à un déplacement, à une remise en récit dans un nouvel espace qui saura faire usage de leurs différentes qualités (esthétiques, historiques, techniques, scientifiques...). Cet espace, j'estime qu'il s'agit de l'atlas.

Nom donné à l'origine à un recueil de cartes géographiques dessinées par Mercator et publié à titre posthume en 1595, cette forme éditoriale permet le recadrage d'une image en lui attribuant le rôle principal dans le contenu d'un ouvrage. L'atlas est un livre d'image qui s'affranchit des règles de lecture classiques instaurées par la pagination. Il offre alors une lecture libre, sans contraintes, où la déambulation de page en page est préconisée et où la relecture est non seulement valorisée mais surtout essentielle. Son dense contenu étant difficilement envisageable dans sa globalité aux premiers yeux venus. Ainsi, c'est en puisant dans

[2] *Dysposer les images. Dispositifs polymorphes de la pensée dispersée*, Tiphaine Lacroix, 2018.



Gérard Mercator, *op. cit.*

des fonds iconographiques existants ou bien créés pour l'occasion que l'atlas donne à voir ou à revoir des images tout en démontrant sa maîtrise sur le flux iconographique incommensurable de notre époque. Les centaines ou milliers d'images présentées et choisis avec minutie par l'auteur-e attestent paradoxalement de l'inépuisabilité d'un domaine d'étude par sa non-exhaustivité. Tout n'est pas montré mais nous comprenons que cet amas d'images qui semble déjà conséquent n'est que la partie visible de l'iceberg. L'hyper-densité est toute proche sans que le ou la lecteur·ice ne puisse pourtant l'observer de face. L'atlas, à la manière d'un chef d'orchestre, harmonise une troupe jouant d'instruments de natures et de sonorités variées. C'est un espace d'harmonisation iconographique où les éléments, pourtant hétéroclites, se mettent au diapason via la pensée compositionnelle d'un ou d'une designer graphique. Après avoir présenté ce qu'est un atlas avec tant de faste, nous sommes dans notre droit de nous demander : est-ce la forme éditoriale de narration la plus compétente pour rendre accessible et intéressant cet océan insondable d'images ? Quid des apports auctoriaux servant de descriptifs à celles-ci ? Comment l'atlas use de sa faculté d'harmonisation pour permettre la redéfinition du statut d'une iconographie ?

Via l'étude de ses différentes itérations dans le temps et ses composantes créatrices de nouveaux sens, nous nous interrogerons sur le devenir d'une image à notre époque. Le flux iconographique survolté est créateur d'archives dès la mise en circulation d'une image dans ce torrent perpétuel. Mais que définit-on alors comme « image » ?

La légende accompagnatrice n'officialie-t-elle pas comme substance signifiante au même niveau hiérarchique que le visuel? Ces questionnements forment l'armature principale de la première partie de ce mémoire. Quant à la seconde, elle revient en détail sur la méthode iconologique pour faire un atlas, via l'association d'images dans un vaste réseau intriqué qui leur octroie un nombre de nouvelles lectures presque infini. Voyons ainsi ensemble comment *atlasiser* une image.

**LÉGENDE: CONSCIENTISER UNE IMAGE À PARTIR DE MOTS
DES IMAGES ESTROPIÉES EN BESOIN D'ASSISTANCE**

Pour rééquilibrer un territoire qui favorisait excessivement la capitale, le Général de Gaulle signait, le 14 février 1963, le décret n°63-112, instituant ainsi la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, plus connu sous son sigle, la DATAR. Son rôle: préparer et coordonner les politiques d'aménagement du territoire menées par l'État, d'assurer la cohésion et l'équilibre de celles-ci pour ainsi renforcer l'attractivité des territoires, notamment hors d'Île-de-France. Dans ce dessein d'avoir un suivi efficace de l'évolution des paysages français au sortir des Trente Glorieuses, la DATAR annonçait en 1984 la plus grande campagne de sauvegarde photographique du territoire depuis la mission héliographique de 1851 [3]: *La Mission photographique de la DATAR*.

Réalisée sur cinq ans alors qu'une seule année était prévue initialement, la Mission dresse les travaux singuliers de vingt-neuf photographes, français et étrangers, voulant marquer de leurs personnalités artistiques les paysages vernaculaires des années quatre-vingt. L'objectif était d'établir un inventaire archétypal des territoires provinciaux, ces espaces loin de la capitale. Similaire aux travaux de recensements territoriaux de Mercator et Ortelius, deux grands cartographes à l'origine de la nomenclature et méthode atlastique, le projet offrait également la possibilité aux photographes de s'exprimer en s'appropriant cet exercice de catalogage photographique, «afin [d'en] faire ressortir la dimension sensible» [4]. Au total, c'est environ

[3] « La Mission héliographique est née de la rencontre d'un médium encore jeune, en pleine évolution, avide de légitimité artistique et scientifique, et d'un profond mouvement intellectuel et esthétique issu du romantisme, passionné par la découverte et la sauvegarde des monuments anciens et particulièrement médiévaux. [...] La commission des Monuments historiques confie à cinq illustres photographes l'inventaire. Le territoire est partagé entre Gustave Le Gray, Mestral, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard et Henri Le Secq. Ils doivent photographier les édifices d'une particulière importance historique et architecturale ou nécessitant des restaurations urgentes, ainsi que ceux sur lesquels les travaux sont déjà en cours [...] »
– *Les monuments: la Mission héliographique, 1851*, Sylvie Aubenas, Site Internet de la Bnf.

[4] « Loin d'être un quadrillage systématique du territoire hexagonal, les campagnes photographiques sont avant tout le lieu d'une recherche artistique, impliquant un engagement personnel, du corps comme de l'imaginaire, afin de faire ressortir la dimension sensible de cette expérience. »
– Onglet *Mission*, Raphaële Bertho, 2013, Site Internet de la *Mission photographique de la DATAR*.

200 000 prises de vues qui sont réalisées, pour seulement 1285, soit moins d'un pourcent, qui seront retenues pour être conservées dans le fond photographique de la DATAR. À partir de celui-ci, deux ouvrages ont été réalisés aux termes de deux expositions: le premier pour rendre de compte de l'avancement de la Mission en 1985, *Paysages, photographies, travaux en cours, 1984–1985*, et le second pour témoigner de l'achèvement de celle-ci en 1989, *Paysages, Photographies, En France, les années quatre-vingt*. Le reste des prises de vues est quant à lui conservé à la Bibliothèque nationale de France (BnF).

Chacune des photographies est compilée dans une série nommée par l'auteur-e et complétée par un marqueur géographique défini par la DATAR si le titre de la série n'est pas assez équivoque. Pour exemple, le travail d'Albert Giordan: *Espaces commerciaux, Midi*. La direction artistique de la Mission a par ailleurs exclu l'utilisation de légendes [5] pour les photographies pour ne garder que l'essence d'une région/d'un sujet et ainsi faire du *micro*, le *macro*. Elle établit par la même occasion une définition de tout un territoire grâce à sa représentation typique. Pourtant, malgré cette volonté de rester vague dans la géolocalisation et le sujet de la prise de vue, les artistes ont dû décrire précisément les lieux photographiés au dos des clichés. D'après les dires de la DATAR, cette directive se voulait être «à titre documentaire» [6]. Pour autant, peut-on véritablement réaliser un projet à caractère postérité axé sur l'image, si celle-ci est dévêtue de tout contexte de création? Avec le temps, le visuel de l'image ne subsiste-il

[5] «Les photographies présentées sur le site ne sont volontairement pas légendées. Il s'agit d'un choix conforme à la direction artistique qui a été donnée dans les publications antérieures consacrées à la Mission photographique de la DATAR. Les photographies relèvent de séries géographiques ou thématiques mais n'ont pas de valeur illustrative. Sauf exception, les directeurs de la Mission et les photographes recherchaient davantage la valeur symbolique, esthétique et significative du lieu plutôt que sa situation topographique.» – Onglet *Ressources*, Raphaële Bertho, 2013, Site Internet de la *Mission photographique de la DATAR*.

[6] «A titre documentaire, il était toutefois demandé aux artistes de décrire précisément les lieux de prise de vue. Ces informations mentionnées de façon manuscrite au verso des photographies sont uniquement accessibles aux chercheurs sur les supports physiques des photographies à la BnF.» – *Ibid.*

pas à sa signification si aucun ancrage contextuel n'est établi? Si l'atlas se doit de viser la complétude d'un sujet, alors la documentation ne doit-elle pas passer par un riche légendage? Prenons le cas de la série *La Ferme du Garet, dans la plaine de Mâcon* de Raymond Depardon. Ici, le photographe réalisa un travail photographique sur la ferme familiale où il naquit et vécut jusqu'à ses seize ans, âge marquant son départ pour Paris. Une paisible campagne agricole, des routes en piteux état et sans marquage, des hangars en ferraille s'élevant au-dessus d'un terrain plat... Les photographies s'enchaînent et nous mènent vers un corps de ferme isolé, le quartier du Garet. Le lieu semble abandonné. Ces photographies font bien sûr transparaître des émotions et des souvenirs hérités par l'auteur, mais si on les avait privé de leurs contextes de prises de vues, leurs subsistances dans la mémoire deviendraient vacillantes. Dans le cas de ce vieux quartier agricole, c'est en connaissant l'origine de ces photographies, leurs raison d'être – c'est-à-dire rendre compte des transformations territoriales au sortant de trois décennies à forte croissance et l'occupation de ces espaces par la population – que la série de Depardon acquiert la signification qu'il souhaitait transmettre. Son travail sur sa ferme familiale témoigne d'un passé agricole français révolu, périssant des suites d'un exode rural progressif, dicté par la concentration du travail, et donc des richesses, en ville. « *Il y a deux France: les centres urbains [...] et puis tout le reste. [...] Et ces deux France ne se parlent pas trop* » [7]. Cette déclaration de Raymond Depardon illustre parfaitement sa démarche visant à faire le pont, à l'aide de son appareil photo, entre



Mission Photographique de la DATAR, série *La Ferme du Garet, dans la plaine de Mâcon*, Raymond Depardon, 1984.

[7] Raymond Depardon: « *Il y a deux France et elles ne se parlent pas trop* », 2016, France Inter, Dailymotion.

le monde rural délaissé et le monde urbain sur-sollicité. Sans ancrage contextuelle, grâce à des légendes par exemple, ou bien de présentation de la démarche créative à l'origine, cette lourde signification resterait enfouit et possiblement comprise que partiellement. Il n'est pas là question de réaliser un documentaire sur chaque œuvres produites par chaque auteur-es pour obtenir leurs visions immaculées. Un titre, succinct ou non, peut suffire à connaître le regard et l'intention qu'ils ou elles ont inoculé et souhaitaient faire transparaître dans leurs créations. Ainsi, l'image perdure si la raison de son existence reste perceptible. Pour faire subsister cette raison, une méthode toute simple existe: l'écrire, autrement dit, laisser une légende. Puisque le visuel, s'il existe seul, ne permet pas une persistance durable du sens de ce qu'il représente. L'image est alors estropiée.

Pour conclure sur Depardon, celui-ci réutilisa son travail réalisé pour la DATAR pour publier un ouvrage en 1995 sur la ferme du Garet [8]. Mêlant son travail photographique à de vieilles photographies familiales, l'auteur raconte avec minutie sa jeunesse dans le corps de ferme rhodanien. Comprenant que ses photographies, récentes et anciennes, ne suffirait pas pour enraciner durablement dans le temps l'histoire de sa famille et de cette dépopulation rurale, Depardon rédigea une autobiographie détaillée pour les accompagner. Il usa de mots pour raconter ce qui ne peut pas se deviner au seul regard, mettant ainsi en avant l'implicite, cet invisible qui lie le cliché à ses protagonistes et son auteur. Depardon joue avec cet imperceptible suivant ce qu'il veut faire dire à ses images,

[8] *La Ferme du Garet*, Raymond Depardon, 1995, Arles, Actes Sud, 320 pages, 16 × 20 cm.

en se réservant d'apporter plus de contexte à certaines d'entre elles. Pour la *Mission de la DATAR*, il a rendu compte du territoire provincial français, si différent des grandes villes modernes érigées depuis la fin de la guerre. Alors que pour son ouvrage, le photographe insuffla une intimité accrue à celles-ci ainsi qu'une part de son existence et de celles et ceux ayant foulé la ferme du Garet. La lecture est amplifiée. Alors, pour ne pas voir l'implicite s'éroder avec le temps, il faut l'inscrire – transformer l'*empreinte* en *trace*.

[...] l'empreinte n'est que l'attestation d'un passage.

Elle ne résulte pas du désir d'inscription, mais seulement de la mise en contact fortuite d'un objet avec une surface réceptrice.

Au contraire, la trace atteste le désir qu'a eu celui qui l'a laissée de réaliser une « inscription » [9].

[9] *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Serge Tisseron, 1996, Paris, Flammarion, série « Champs Arts », page 46, cité dans « Images trouvées, Images sauvées », Élisabeth Magne, 2018, Revue *Focales* n°2, OpenEdition Journals.

LA LÉGENDE-RÉCIT:

UN ANCRAGE SÉMIOLOGIQUE ET SÉMANTIQUE

La légende d'une iconographie, qu'elle soit un titre, une annotation auctoriale ou bien un paratexte de mise en contexte, n'est pas seulement à une figure accompagnatrice cachée dans l'ombre de celle-ci. L'écrit fait autant image que l'image elle-même. Les deux s'envisagent en duo et non en différents degrés d'importance. Dans son ouvrage intitulé *Seuil* paru en 1987, Gérard Genette, alors théoricien de la littérature française et de la narratologie [10], proposait une définition de la notion littéraire qu'est le paratexte. Pour le savant, le paratexte est un seuil entre le texte et le hors-texte, « [une] zone indéfinie entre le dedans et le dehors » [11] qui vient « rendre présent » [12] le contenu qu'il annonce. À la fois diégétique et extradiégétique, le paratexte introduit ce qu'il présente dans la continuité du récit déjà établi mais commente aussi sur ce qui est extérieur à l'univers interne de l'œuvre (informations sur l'auteur-e ou la création de l'ouvrage par exemple). Cette approche axée sur l'introduction interne et externe d'un travail est paradigmatique de ce que proposa le photographe français Philippe Séclier lors de la réalisation de son *Atlas Tadao Ando* en 2021.

C'est par un concours de circonstance, comme il le souligne à plusieurs reprises, que Philippe Séclier se trouvait en 2011 au Japon, dans la préfecture de Fukushima, quelques mois après la succession de trois catastrophes sans précédents dans l'histoire du pays – un séisme de magnitude 9, un tsunami ravageur s'élevant à trente mètres de hauteur et l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima. Officiant en tant

[10] Étude des techniques et structures narratives mises en œuvre dans les textes littéraires, ou bien toutes autres formes de récit

[11] *Seuils*, Gérard Genette, 1987, Paris, Éditions du Seuil, page , 14 × 20,5 cm.

[12] « [La fonction principale du paratexte est de] rendre présent [le texte], pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre » – *Ibid*, page 7.

que rédacteur en chef pour un hebdomadaire sur l'automobile, il s'est retrouvé dans un pays au ralenti depuis la tragédie. Impressionné et touché par l'abnégation des Japonais, il décida de réorganiser un voyage dans ce pays l'année d'après pour le découvrir proprement. Ainsi, en 2012, alors qu'il visitait la ville d'Ibaraki, dans la préfecture d'Osaka, Philippe Séclier posa son regard sur une église singulière, *The Church of the Light* ou *Église de la Lumière*. Ce bâtiment cubique à géométrie rectiligne et tout de béton, arbore sur sa façade une ouverture en croix chrétienne qui, en fonction de l'heure de la journée, crée un halo lumineux de forme changeante. Fasciné par cette architecture qu'il n'avait vu nulle part ailleurs, le français développa une admiration pour le travail de l'architecte derrière cette structure rédemptrice, le spécialiste de la lumière et du béton natif d'Osaka, Tadao Andō. Parcourant à onze reprises le Japon, ainsi que nombre de pays d'Asie, d'Europe et d'Amérique du Nord, Philippe Séclier réalisa un impressionnant travail de recensement photographique sériel des œuvres architecturales du maître japonais. Pour rassembler le tout en un épais atlas photographique, Séclier fit appeler à la designer graphique indépendante Mahaut Clément, basée au Pré-Saint-Gervais, à mi-chemin entre Aubervilliers et Montreuil. Ses récentes éditions traitent justement des territoires et de l'architecture qui construisent ces lieux alors sa vision plastique est tout à fait cohérente avec l'approche documentaire, presque cinématographique, de Philippe Séclier.

Ainsi ce sont cent vingt-et-une planches, toutes correspondantes à une œuvre architecturale distincte,



Tadao Andō assis dans l'*Église de la Lumière*, photographie de Nobuyoshi Araki, 1989.

[13] « Pour le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman, un atlas est à peine fait de « pages » au sens habituel du terme: plutôt de tables, de planches où sont disposées des images, planches que nous venons consulter dans un but précis ou bien que nous feuilletons à loisir, laissant divaguer notre «volonté de savoir» d'image en image et de planche en planche. » – « Figures de l'atlas », Revue *étapes* n° 220, Sébastien Morlighem, 2014, page 55, 20,2×25,6 cm.



Atlas Tadao Ando, Philippe Séclier, Introduction de Yann Nussaume, 2021, Paris, Éditions Xavier Barral, pages 16–17, 21×28,5 cm.

qui composent l'*Atlas Tadao Ando*. Agencées par ordre de prise de vue, cette déambulation chronologique peut autant s'apprécier en suivant les voyages successifs du français comme il les a vécus ou bien en « [feuilletant] à loisir, laissant divaguer notre «volonté de savoir» d'image en image et de planche en planche » [13]. Cet étalage des connaissances, propre au médium qu'est l'atlas, permet une divagation libre pour celui ou celle qui regarde et donc offre une mainmise quant à l'élaboration de la trame narrative. Séclier en fournit pourtant une, la continuité chronologique, mais ne l'impose pas aux regards cherchant l'état de contemplation au travers des structures du japonais. Chaque page suit rigoureusement la même grille de trois colonnes et trois rangées, agrémentée d'un unique bloc de texte pour chacun des bâtiments. Bien qu'une légende technique arpente chaque bas de page, donnant les superficies ou bien les dates de construction, c'est cet unique bloc de texte qui œuvre en tant que vraie légende. Véritable ancrage à la fois historique, géographique et intime pour Philippe Séclier, ces légendes-paratextes font part d'une multitude d'histoires vécues par celui-ci lors de ces différents voyages. Anecdote sur son séjour à l'hôtel la veille ou sur un passant rencontré en chemin, description précise de l'environnement bordant les édifices ou bien biographie de ceux-ci, le légendage crée un dialogue familier avec le ou la lecteur-ice pour favoriser son immersion dans ces pérégrinations. Bien que l'ouvrage a de nom la notion d'atlas, les écrits de Christian Joschke, actuellement professeur d'histoire de l'art aux Beaux-Arts de Paris, suggéraient que l'appellation d'album soit plus juste:

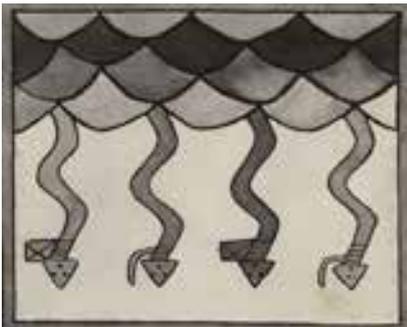
Plus généralement, [l'album] accompagne la réapparition de formes esthétiques abandonnées dans les années 1990 à la faveur de l'émergence de la forme-tableau: le récit comme mode d'organisation de l'œuvre et le médium photo/texte. Contrairement à l'atlas qui favorise plutôt la typologie ou les liens de la pensée associative, l'album procède en règle générale d'une mise en récit de son objet. L'atlas a pour but l'organisation discontinue d'une collection d'image, tandis que l'album est un récit fait le plus souvent de textes et d'images, où le point de vue singulier s'exprime sous forme narrative. On trouvera dans l'album des séries différemment rythmées dans un ordre souvent chronologique [14].

Les apports écrits de Séclier permettent la mise en récit de son contenu photographique grâce à une recontextualisation de celui-ci. Tournées à la fois vers le dedans (l'architecture et la photographie) et le dehors (anecdotes et biographies), ces légendes-récits permettent une vue intérieure et extérieure sur la compréhension des travaux de Séclier et Andō. Cet atlas-album aborde les réalisations de Tadao Andō «comme les pièces d'un vaste puzzle à reconstituer et recontextualiser» [15] où «le récit construit l'unité» [16]. Philippe Séclier apporte un regard nouveau grâce à la mémoire, sa mémoire, qu'il a distillé tout au long de l'ouvrage. À l'instar de *La Ferme du Garet*, notre compréhension dépend de ce que l'auteur souhaite nous donner. Pourtant ce resserrage forcé (et orienté) n'est pas l'unique méthode pour faire du ou de la lecteur·e un ou une acteur·ice de la lecture. Et si nous laissons les images parler d'elles-mêmes? Que comprendrions-nous et qu'est-ce que cela raconterait sur notre façon de voir les images, sur notre acte de regard?

[14] «L'écrit et l'image dans l'album photographique contemporain ou le retour de la forme album», Christian Joschke, *Revue Histoire de l'art* n°71, 2012, Persée.

[15] Philippe Séclier, *op. cit.*, page 9.

[16] Christian Joschke, *op. cit.*



Peinture de sable dans une kiwa représentant quatre serpents-éclairs, d'après Fritz Saxl (1890–1948), élève et successeur de Warburg, provenant d'une de ses conférences.

**L'ATLAS COMME PENSÉE ASSOCIATIVE DES CONNAISSANCES
ÉMERGENCE ET MANIFESTATION
DE LA PENSÉE NEURONIQUE**

En 1895, alors que les frères Lumières déposait le brevet du cinématographe, le théoricien et historien de l'art allemand Aby Warburg se rendait au Nouveau Mexique par vif dégoût envers le système d'étude des arts qu'il estime superficiel et cultivé par une bourgeoisie occidentale complètement déconnectée du véritable geste artistique. Aux États-Unis, il se fascina, via sa rencontre avec le peuple indigène des Hopi, pour une danse autochtone s'adressant à la foudre et la pluie fertilisante: le rituel du serpent. C'est plus précisément le cinquième jour du rituel qui laissa une marque indélébile dans la conscience de l'Allemand. Ce jour-ci, le prêtre de la tribu réalisait, à même le sol et sans croquis, un tableau fait de sable coloré dépeignant des éclairs à forme de serpent qui descendent du ciel, apportant avec eux la pluie et donc la fertilité des terres. Bien que Warburg ne vit pas en personne ce rituel, la forme de serpent-éclair devint une fascination qui allait le guider vers une approche de l'histoire de l'art « plus complète » et interdisciplinaire. Alors que l'européen représente un objet tel qu'il le voit, un Hopi le représente tel qu'il le perçoit dans son esprit, « il choisit plutôt de construire la complexité là où notre regard est habitué à simplifier » [17]. Tout comme l'éclair, le serpent est synonyme de vitesse, de fugacité, et se déplace de façon non-linéaire, en zigzag, pour surgir inopinément de la terre, là où l'éclair provient du ciel. Sans oublier leur dangerosité innée car tout contact avec l'un ou l'autre peut s'avérer mortel. Par l'intermédiaire de

[17] « [...] il existe deux manières visuelles de représenter l'espace. L'une se réfère directement à la vision et représente un objet, en imitant l'œil, dans une perspective unifocale. L'autre choisit de représenter les objets non comme ils se présentent dans la vision, mais plutôt tels qu'ils sont représentés par l'esprit (Boas 1927). L'art primitif, qui explore en général cette deuxième voie, n'est ni naïf ni rudimentaire. Il choisit plutôt de construire la complexité là où notre regard est habitué à simplifier. » – « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie », Carlo Severi, 2003, Revue *L'Homme* n°165, Paris, Éditions EHESS, page 83, OpenEdition Journals.

ces procédés de projection culturelle liés aux coutumes et traditions des Hopi, Warburg théorisa sur l'importance de la mémoire du regardeur lors de l'acte de regard. Observer un sujet c'est le faire rencontrer notre image mentale de celui-ci, offrant par l'occasion non pas une compréhension du sujet en lui-même, mais une vue intérieure sur notre conscience, notre façon de penser et conscientiser le monde externe. Regarder autrui c'est porter un regard sur soi. De retour en Allemagne, il entreprit à partir de 1900 une vaste collecte de livres de tout horizon pour constituer la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW). C'est en puisant dans cette ressource de plusieurs dizaines de milliers d'ouvrages et de photographies que débutait à partir de 1924, et ce jusqu'au décès de Warburg en 1929, l'élaboration d'un corpus d'un genre nouveau et sans égal: l'*Atlas Mnemosyne*.

Pour illustrer les conférences qu'il administrait, Warburg se procurait des châssis en bois sur lesquels il tendait une toile de jute noire pour venir y agraffer des images par-dessus. Ainsi, l'orateur pouvait se mouvoir librement dans l'espace et attirer l'attention sur l'image de son choix. Au fil du bon déroulement de plusieurs conférences, qu'elles soient animées par l'Hambourgeois ou bien ses collègues, le projet d'atlas prenait forme grâce à l'addition régulière de nouvelles planches faites à partir de reproduction d'œuvres d'art – peinture, sculpture, gravure, architecture, enluminure, poterie, dessin, carte, schéma, etc. Bien que les conférences participaient à l'enrichissement de l'atlas, Warburg redoutait que celles-ci ne gênent son développement de plus en plus demandant en ressources.



Vue sur la salle de lecture de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 1927, Warburg Institute Archive, Londres.

[18] *La guérison infinie, Histoire clinique d'Aby Warburg*, éd. établie et annotée par Davide Stimili, postface de Chantal Marizia, trad. par Maël Renouard et Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2007, page 239, cité dans *L'Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg, avec un essai de Roland Recht, 2012, Paris, L'écarquillé, page 27, 23,1 × 33,7 cm.

[19] « Le rituel du serpent », Mathieu Bouvier, 2018, Lausanne, La Manufacture (HES-SO), Pour un atlas des Figures.

[20] Ibid.

Le danger que la conférence puisse se mettre profondément en travers de l'atlas, j'ai cherché à le prévenir en la faisant procéder du large fondement de l'atlas [18].

Son approche comparative de l'art visait à « met[tre] les images en mouvement [pour] observe[r] comment elles circulent à travers les corps, les époques et les cultures sur le mode de la survivance » [19]. Pour Warburg, les passions humaines misent à l'œuvre dans ces peintures, sculptures ou dessins et que l'on déchiffre à travers le geste du pinceau, le coup du burin ou bien le tracé du crayon sont intemporelles. Mieux encore, elles participent à notre compréhension de notre histoire commune en relevant le caractère cyclique des mouvements artistiques et des aspirations humaines. Ses châssis ornés d'œuvres de tous âges, de toutes cultures et de toutes natures permettent la manifestation des « formules pathétiques » du dionysiaque » [20], c'est-à-dire le témoignage d'une émotion et d'une passion dans un geste figural affranchi de la linéarité du temps et réapparaissant continuellement sous une infinités de formes. Ainsi, dans le but de mettre en évidence les résurgences de l'antiquité dans l'art de la renaissance italienne, Warburg dédia les dernières années de sa vie à la mise en réseau de son iconothèque conséquente, transposant les possibilités infinies de pérégrination inhérentes à la KBW sur un support plus flexible et offrant une parfaite introduction à la bibliothèque. *Mnémosyne* est en soi une suite logique de son attrait compulsif pour la collection – c'est même l'aboutissement de celui-ci.

À l'instar d'autres atlas scientifiques, l'atlas warburgien crée un scénario iconique fondé sur la spatialisation des phénomènes,

structurés par des relations de proximité et de distance. Chaque planche fonctionne ainsi comme une sorte de carte invitant son spectateur à suivre – et à construire – des itinéraires. C'est une conception originale de l'image comme « champ de forces » qui suscite la mise en place de ce dispositif [21].

Cette spatialisation du savoir qui fonctionne par résonance d'échos plus ou moins fort entre pléthore d'images hétéroclites représente l'essence même de la composante réseautique, voire neuronique, de l'atlas. Selon Georges Didi-Huberman :

Bien plus qu'un « simple » procédé artistique, l'atlas serait [...] une procédure génératrice et constructrice de sens, capable d'assembler non seulement des matériels, mais aussi des temps hétérogènes. Dans le contexte élargi qui nous intéresse, cet aspect est important dans la mesure où le montage est désormais reconnu comme l'un des mécanismes essentiels de tout atlas – y compris cartographique. Il ne s'agit pas nécessairement de le rattacher aux puissances heuristiques de l'imagination [...] mais de prendre le montage au sens d'une pensée compositionnelle, fondée sur les capacités épistémologiques de la distribution spatiale des connaissances ou des points de vue. On ne répartit pas dans l'espace ces derniers sans les confronter, les comparer, les mettre en relation [22].

Les œuvres, orphelines dès lors qu'elles sont extraites des espaces qui leurs étaient dédiés de par les significations qu'ils engendraient, rejoignent le rhizome de la double-page. Le système d'échos interposé est d'autant plus valorisé grâce au soigneux travail de conception réalisé lors de la publication de l'Atlas Mnémosyne en 2007 par l'éditeur L'écarquillé. Celle-ci est signée André Baldinger et Toan Vu-Huu de l'atelier

[21] « Atlas: pour une histoire des images au travail », Teresa Castro, Revue *Perspective* n°1, 2013, OpenEdition Journals.

[22] *Ibid.*

[23] « Les légendes des images que nous plaçons en face de chaque planche donnent les informations les plus complètes possibles afin de permettre leur identification: titre, auteur, lieu de conservation, source bibliographique. »
–Aby Warburg, *op. cit.*, page 60.

baldinger•vu-huu, tous deux des designers graphiques de renom et par la même enseignants à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris (Ensad). Ainsi, pour chaque châssis exposé sur la page de droite, une copie à échelle réduite est proposée sur celle de gauche. Les œuvres sont épurées de leur substance –seul un rectangle blanc les représentent, accompagné d'un nombre en guise de légendage. Cette mosaïque simplifie la compréhension du châssis initial, parfois submergé d'informations d'horizons distincts mais rassemblées autour d'un *pathos* commun, ici en corps gras, accoude à l'assemblage. Dessous sied la légende la plus complète quant à chacune des œuvres [23].

Scrupuleusement titrées avec autant de mots dont il a besoin, chacune des planches sont des espaces éditoriaux où sont exposées bien plus que des «œuvres de l'Humanité» dont elles sont garantes de leur monstration. *Mnémosyne* est avant tout le temple qui abrite et préserve la pensée compositionnelle de Warburg. Il marque l'avènement d'une nouvelle ère dans le traitement des images et dans notre rapport, nos regards face à celles-ci: l'ère du raisonnement en réseaux.

FAIRE RÉSONNER LE RÉSEAU

L'acte de création s'est déplacé vers la sélection et la mise en relation d'images préexistantes issues de sources hétérogènes [...] exposées selon divers dispositifs – dont la constellation [24]. Ce constat, énoncé par Anne Immelé, photographe et théoricienne dans cet art, est une réalité ayant germé depuis les travaux presque centenaires d'Aby Warburg. Aujourd'hui, d'impressionnants corpus d'images paraissent très fréquemment et des artistes, comme c'est le cas de Gerhard Richter, Erik Kessels ou bien documentation céline duval, construisent leur pratique sous le prisme du montage, de l'assemblage de pensées qui ne semblent sans aucuns liens directs entre elles. Cette approche médiatrice constitue le berceau où naquit l'héritier moderne de l'*Atlas Mnémosyne*: le *Parallel Encyclopedia*, ou Encyclopédie Parallèle, de l'artiste suisse Batia Suter.

C'est dans la lignée de l'héritage iconologique warburgien, issu de la méthode et l'œuvre *Mnémosyne*, que Batia Suter publia en 2007 et 2016 les deux volumes de *Parallel Encyclopedia* [25], ses épais corpus d'images récoltées depuis la fin des années 1990. À l'instar de son prédécesseur allemand, elle possède une bibliothèque qui lui sert de base, de matériau [26], pour pourvoir matière à sa pensée compositionnelle compulsive. Avec l'aide de Roger Willems, directeur de la maison d'édition hollandaise Roma Publications qu'il a lui-même fondé en 1998 avec Marc Manders et Marc Nagtzaam, Suter propose ici son travail le plus conséquent à ce jour. Dans chacun des tomes, ce sont plusieurs milliers d'images d'origines hétéroclites qui trouvent refuge dans de nouveaux environnements

[24] «Archives et constellations», Anne Immelé, 2018, Revue *Focales* n°2, OpenEdition Journals.

[25] *Parallel Encyclopedia #1 & #2*, Batia Suter, 2007 & 2016, Amsterdam, Roma Publications, 592 pages, 21×28 cm

[26] «Cette banque d'images disséminées dans une bibliothèque, cette iconothèque dans une collection de livres, est devenu le matériau principal d'une démarche qui consiste à présenter les images au sein de montages visuels, selon de nouvelles modalités d'apparition, et donc de nouvelles possibilités d'interprétation.» – «Un livre: Parallel Encyclopedia, Batia Suter», Texte de Jérôme Dupeyrat, Revue *Faire* n°7, 2018, Paris, Éditions Empire, page 2, 21×29,7 cm.



Habituée des salles d'exposition, Suter utilise fréquemment les livres dont sont issues ses iconographies pour réaliser des installations. Ci-contre, son œuvre *Surface Series (Table Selection)* (2010–2011, 122 × 244 cm).

cosmopolites qui prônent la mise en relation des différents. Dessins techniques, photographies historiques, schémas mathématiques, iconographies religieuses, objets du quotidien, architectures, faune et flore – l'œuvre de Suter est l'incarnation même de ce qu'est une encyclopédie: un ouvrage important qui rassemble toutes les connaissances humaines dans un ou plusieurs domaines. Néanmoins, l'attitude adoptée par l'artiste n'a rien d'une classification ortho-normée du savoir mais tient plutôt d'une organisation rhizomique de celui-ci où « chaque image peut devenir une clé de lecture pour l'autre, [...] un biais interprétatif pour ses voisines » [27]. Ainsi, il n'est pas étrange de voir sur la même double page une gravure de Francisco de Goya, deux sets de couverts de table, dont un de la KLM Royal Dutch Airlines, deux photographies en gros plan de mains préparant des spaghettis et une autre photographie d'un couple mixte, blanc et noir, mangeant gaiement autour d'une table bien dressée [28]. L'œuvre de Suter mise sur l'« immunogénicité » [29] de ses images, c'est-à-dire leur capacité à provoquer des réactions suivant ce qui leur fait face, pour proposer des paysages iconographiques riches qui se réactivent de manières différentes à chaque lecture, à chaque lecteur·e. Les passages effectués d'une image à l'autre ne tiennent ainsi pas d'une seule logique qui régirait l'ensemble des planches mais d'une multitude, dispersée à écarts non réguliers dans la lecture pour éviter l'installation d'une monotonie. Les connexions qui se forment peuvent alors être d'ordre typologique, narratif, formel, esthétique... Qu'importe la nature de ces liens, l'implicite joue un rôle déterminant dans la perception de ces montages car

[27] *Ibid*, page 1.



[28] Batia Suter, *op. cit.*, pages 232–233.

[29] Onglet CV, Site Internet de Batia Suter.

il convoque la mémoire et les connaissances du regardeur pour espérer les décrypter.

Ce que le rapprochement des images sur les planche met en évidence, ce ne sont pas des liens avérés, des citations ou des filiations explicites, mais des affinités, des relations de bon voisinage, selon des liens pas toujours explicites bien que mûrement réfléchi [30].

[30] Jérôme Dupeyrat, *op. cit.*, page 7.

Pour revenir sur l'exemple de la double page 232-233 présenté plus tôt, bien que l'on imagine assez aisément la scène comme se déroulant dans un restaurant, la planche reste parsemée d'implicites qui apportent d'autres points de vues sur la compréhension générale de celle-ci. À gauche, la gravure de Goya, nommée *Ils s'échauffent* et faisant partie de la série *Les Caprices* publiée à la fin du XVIII^e siècle, présente des hommes du clergé aux visages cadavériques assis face à une longue table et en train de manger goulûment. Un homme en arrière-plan se tient debout avec un plateau rempli copieusement. Sur le côté droit de la planche, les deux sets de couverts transmettent des informations de par leurs configurations. Selon les règles de bienséance du « langage des couverts », ceux à la verticale indiquent que le plat est fini tandis que ceux en position horizontale attestent d'un repas exceptionnel. À la vue des sourires du couple, nous pouvons considérer qu'il s'agit de leur avis et qu'ils le font savoir aux chefs cuisiniers en haut de page. Assez banale jusque là, cette scène tire son plein potentiel dans sa forte critique politique, en filigrane, envers les inégalités de classe sociale, notamment dues aux discriminations raciales. En effet, nous pouvons lire en légende de la photographie du couple, intitulée « Un mariage mixte réussi », que le marié, homme

noir, est conscient que «le nègre doit gagner le respect de l'homme blanc pour mériter la citoyenneté» («He says the negro must earn the respect of the white man to merit citizenship»). Nous pouvons entendre par là le fait d'être «considéré comme citoyen» et donc d'être égaux avec les autres, c'est-à-dire les blancs, et non le simple fait d'obtenir une nationalité. Ainsi, nous avons sur la même double page deux instances de conditions de vie diamétralement opposées: d'un côté, le clergé pour qui tout est offert parce qu'ils font parti du monde clérical, et de l'autre un homme qui parce qu'il est noir, doit se battre pour se voir offrir ne serait-ce qu'un infime filet de ce qui est donné en abondance à d'autre depuis la naissance. La critique sociale de Goya envers les hommes du clergé en devient plus intense grâce à la juxtaposition de son opposé. Pour espérer effleurer légèrement les privilèges de l'Église, l'homme noir a du apprendre les bonnes manières à table, épouser une femme blanche et être propre sur lui alors que les ecclésiastiques, perchés sur un piédestal intouchable, semblent défigurés, dans un état de presque-décomposition et mangent sans aucune élégance, une cuillère dans chacune des mains. La mise en réseau est alors réussite lorsque ces images dites orphelines acquièrent à nouveau des relations de proximité qui actualisent leur statut iconographique parfois poussiéreux. Le flux leur a dérobé leur fonction définie et leur existence immuable, elles sont maintenant libre à la réinterprétation et reformulation. Il s'agit là de la «condition moderne des images» [31]. Toute image devient un «point de référence [pour] d'autres images» [, sa] signification [...]

[31] «[...] la condition moderne des images: attirées entre elles à cause de leurs similarités, libérées de tout but originel et relâchées dans leur vaste, indéfinie et vertigineuse diversité» – *Il y a de l'autre*, Agnès Geoffray et Julie Jones, 2016, Paris, Éditions Textuel, 128 pages, 17,5×24,5 cm.

[variant] en fonction de ce que l'on voit à côté d'elle ou de ce qui vient immédiatement après elle» [32]. L'atlas s'incarne donc comme un espace d'accueil et d'exposition d'un flux parcellaire qui, grâce à sa composante réseautique, harmonise un amas d'images en pleine réinsertion sémantique et esthétique. Il déterritorialise [33] l'image pour la ré-hiérarchiser suivant le bon vouloir de l'auteur-e-designer graphique. Pour Jérôme Dupeyrat, Batia Suter est une «*éditrice*» d'images empruntées – non au sens où elle aurait la responsabilité d'une maison d'édition, mais au sens anglo-saxon d'une *editor*».

«*Éditer*» des images qui ont été au préalable trouvées ou empruntées, c'est les déplacer de leur contexte et de leur mode de circulation initial, et mettre en œuvre leur remédiation afin de les rendre à l'usage avec de nouvelles lectures possibles [34].

Toutes ces composantes de redéfinition par la médiation sont des témoins de la culmination atteinte par la pensée neuronique à travers la *Parallel Encyclopedia*. Initiée par Warburg cent ans auparavant, Batia Suter a réussi à se l'approprier entièrement pour créer un ouvrage majeur dans la discipline atlastique. Désormais, pour faire survivre une image à l'épreuve du temps ou bien pour la réanimer après qu'elle fut engloutie par celui-ci, il faut envisager son déplacement vers un espace iconographique conciliateur. Son dessein, son *devenir*, est celui d'un neurone d'un riche et vaste réseau où «le rhizome agence l'hétérogène» [35].

[32] «Une reproduction ne va donc plus seulement renvoyer à l'image de son original; elle devient le point de référence d'autres images. La signification d'une image varie en fonction de ce que l'on voit à côté d'elle ou de ce qui vient immédiatement après elle. L'autorité qu'elle conserve se distribue dans l'ensemble du contexte dans lequel elle apparaît.» – *Voir le voir*, John Berger, 1976, Paris, Éditions Alain Moreau, page 28, 12,7×19,6 cm.

[33] «Mais de tels rapprochements, à la fois au sens physique et symbolique, ne sont possibles que grâce à la double faculté de déterritorialisation et de dé-hiérarchisation de l'image reproduite et reproductible.» – Jérôme Dupeyrat, *op. cit.*, page 9.

[34] *Ibid*, page 15.

[35] Anne Immelé, *op. cit.*

CONCLUSION

Pour conclure mon introduction, j'énonçais l'intention de vouloir *atlasiser* les images tout en m'abstenant de définir ce terme. La définition se devait d'être l'œuvre de mon développement écrit. Ainsi, nous nous sommes arrêtés sur un potentiel *devenir* des images issues du flux iconographique actuel. Dans celui-ci, pour permettre aux images nouvellement créées d'affirmer leur existence, il faut tout mettre en œuvre pour éviter leur orphelinisation, c'est-à-dire leur isolement de leur contexte d'émergence. Les paysages immortalisés par les photographes de la *Mission photographique de la DATAR* sont nés de la volonté de préserver l'éphémère territoire en pleine mutation. Sans cette origine connue du regard les contemplant, leur objectif premier deviendrait caduque. C'est alors là que la qualité postéritaire d'une inscription d'un ou d'une auteur-e, via la légende, prend tout son sens. Ce pouvoir de narration auctoriale conféré par la légende est à la racine même du projet photographique de Philippe Séclier dans lequel elle n'agit pas en tant qu'apport facultatif mais bien comme une inscription indélébile, au sens de la *trace* de Serge Tisseron, de l'auteur sur le sens de son œuvre. La légende est autant créatrice d'images que le visuel. Leur relation n'existe pas dans un système sémantique vertical mais bien horizontal: les deux officient comme substance signifiante, sans que l'un ait la priorité de sens sur l'autre. Ils se soutiennent et se complémentent. Dès lors, elles sont propices pour rejoindre le domaine atlastique tel que l'avait imaginé Warburg, c'est-à-dire comme un espace de la découverte par déambulation.

Dans son atlas, chaque «tableau» de configurations d'œuvres devient œuvre à part entière. Il établit des relations de différents ordres entre des sculptures, des dessins astronomiques ou bien des gravures pour révéler de nouvelles significations latentes qui ne peuvent exister que par la juxtaposition avec le *similaire* ou l'*opposé*. Le statut de l'image évolue. Sa fonction est désormais multiple et tend vers l'infini. L'auteur-e possède un pouvoir décisionnel important sur la sémantique qu'il souhaite attribuer aux œuvres, mais il ne reste pas moins loin de la mainmise totale –les lecteur-ices créeront des significations insoupçonnées même pour celui-ci. Et ce, parce que les images font appel à la mémoire et aux connaissances de l'individu faisant acte de regard. La compréhension et l'appréciation d'un atlas se construisent sur cette lecture par échos mnémoniques et par l'abandonnement total de la pensée dans ce territoire de l'infini. Sous la méthode fondée par Batia Suter, l'ouvrage que représente l'atlas devient un repère où sont rassemblées des images orphelines qui voient un nouveau contexte d'émergence leur être attribué: celui de *faire atlas*. Cette forme éditoriale vise à parfaire l'acte de regard, à entraîner celui-ci à déceler et comprendre les raisons d'être des liens présentés, qu'ils soient du ressort du ou de la designer graphique ou bien du psyché du ou de la regardeur-euse. C'est une fenêtre sur la compréhension humaine.

Véritable technologie intellectuelle fondée sur la reproduction d'images, les atlas forment et affûtent l'œil des spécialistes. [...] Selon la formulation heureuse de Daston et Galison, les images des atlas scientifiques seraient donc, «des images <au travail>» [36].

[36] *Objectivité*, Lorraine Daston et Peter Galison, 2012, Dijon, Les Presses du réel, page 30, 13,5 × 21 cm, cité par Teresa Castro, *op. cit.*

La forme-atlas me fascine. Son pouvoir heuristique de part le traitement des images dans un espace réseautique en constant mouvement est des plus intéressants dans notre «monde de l'image illimitée». Elle incarne le porte-étendard des dispositifs de montage de l'hétéroclite. «Neuroniser» notre conception de la monstration iconographique: voilà ce que signifie *atlasiser* les images.

Une année entière sépare l'écriture de cette conclusion qui s'est longuement faite désirée et la discussion avec mon père sur le «trop plein» de photographies dans nos galeries numériques. Depuis, ma façon de voir et d'envisager les images (leur *devenir*) a mûri conjointement à l'écriture de ce mémoire. J'ai entrepris un grand travail de sélection et de légendage des milliers de clichés qui reposent dans ma poche avant droite. La redécouverte de certaines images, qui sont équivalentes à des souvenirs, me conforte dans ma vision presque glorificatrice que je fais de l'atlas. C'est un outil qui, j'espère, ancrera durablement dans le temps et l'esprit le *désir de montrer* de son ou sa créateur·ice. D'une certaine manière, *faire atlas*, c'est se sauvegarder soi-même et immortaliser son sujet. Transformer alors notre *empreinte* vacillante sur le flot de l'existence en *trace* assumée et désireuse.

BIBLIOGRAPHIE

- BERGER** John, *Voir le voir*, 1976, Paris, Éditions Alain Moreau, 176 pages, 12,7×19,6 cm.
- BOUVIER** Mathieu, *Le rituel du serpent*, 2018, Lausanne, La Manufacture (HES-SO), Disponible sur: pourunatlasdesfigures.net/element/limage-serpentine-warburg-chest-les-hopis (Consulté le 13 décembre 2023)
- CASTRO** Teresa, «Atlas: pour une histoire des images au travail», *Revue Perspective* n°1, 2013, Disponible sur: journals.openedition.org/perspective/1964 (Consulté le 10 octobre 2023)
- DASTON** Lorraine et **GALISON** Peter, *Objectivité*, 2012, Dijon, Les Presses du réel, 576 pages, 13,5×21 cm.
- DUPEYRAT** Jérôme (Texte de), «Un livre: Parallel Encyclopedia, Batia Suter», *Revue Faire* n°7, 2018, Paris, Éditions Empire, 16 pages, 21×29,7 cm.
- GENETTE** Gérard, *Seuils*, 1987, Paris, Éditions du Seuil, 400 pages, 14×20,5 cm.
- GEOFFRAY** Agnès et **JONES** Julie, *Il y a de l'autre*, 2016, Paris, Éditions Textuel, 128 pages, 17,5×24,5 cm.
- IMMELÉ** Anne, «Archives et constellations», 2018, *Revue Focales* n°2, Disponible sur: journals.openedition.org/focales/1083 (Consulté le 21 novembre 2023)
- JOSCHKE** Christian, «L'écrit et l'image dans l'album photographique contemporain ou le retour de la forme album», *Revue Histoire de l'art* n°71, 2012, Disponible sur: persee.fr/doc/hista/_0992-2059/_2012/_num/_71/_1/_3417 (Consulté le 10 octobre 2023)
- LACROIX** Tiphaine, *Dysposer les images. Dispositifs polymorphes de la pensée dispersée*, 2018, Disponible sur: projets.esadhar.fr/tiphainelacroix/#25 (Consulté le 5 janvier 2024)
- MAGNE** Élisabeth, «Images trouvées, Images sauvées»,

Revue *Focales* n°2, 2018,
Disponible sur: journals.
openedition.org/focales/1110
(Consulté le 12 décembre 2023)

MORLIGHEM Sébastien,
« Figures de l'atlas »,
Revue *étapes* n° 220, 2014,
224 pages, 20,2 × 25,6 cm.

SÉCLIER Philippe, *Atlas Tadao Ando*,
Introduction de Yann **NUSSAUME**,
2021, Paris, Éditions Xavier Barral,
296 pages, 21 × 28,5 cm.

SEVERI Carlo, « Warburg
anthropologue ou le
déchiffrement d'une utopie »,
2003, Revue *L'Homme* n°165,
Paris, Éditions EHESS,
320 pages, Disponible sur:
journals.openedition.org/
lhomme/199 (Consulté
le 2 janvier 2024)

SUTER Batia, *Parallel Encyclopedia*
#1, 2007, Amsterdam, Roma
Publications, 572 pages, 21 × 28 cm.

WARBURG Aby, *L'Atlas*
Mnémosyne, avec un essai
de Roland **RECHT**, 2012,
Paris, L'écarquillé, 200 pages,
23,1 × 33,7 cm.

SITOGRAPHIE

www.batiasuter.org
(Consulté le 13 décembre 2023)
expositions.bnf.fr
(Consulté le 9 janvier 2024)
missionphotodatar.anct.gouv.fr
(Consulté le 4 décembre 2023)

FILMOGRAPHIE, VIDÉOGRAPHIE

DEPARDON Raymond,
« Il y a deux France et elles ne se
parlent pas trop », 2016, France
Inter, Dailymotion, Disponible sur:
dailymotion.com/video/x4alyiz
(Consulté le 6 décembre 2023)

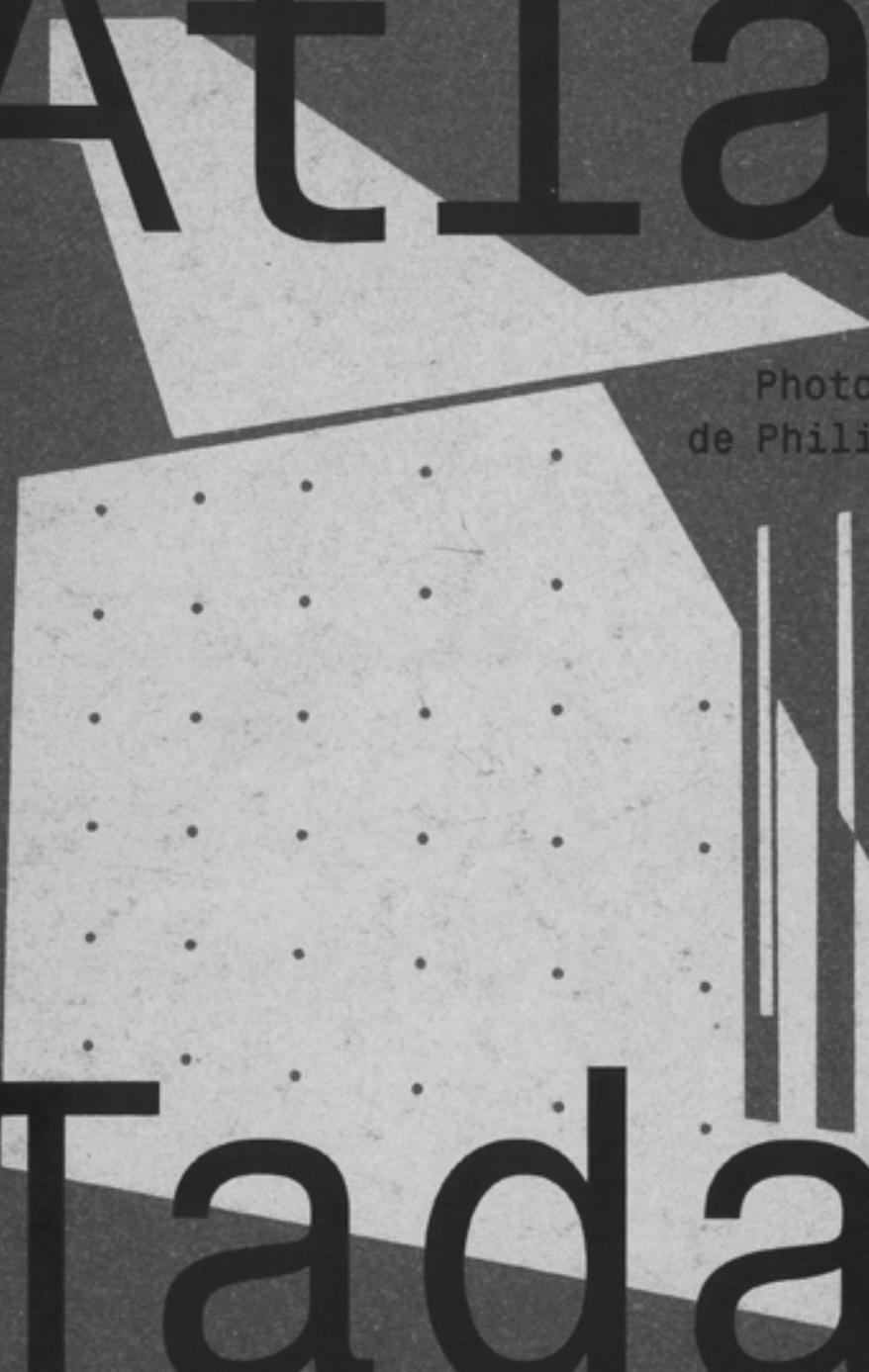
RASO Mark, *Kodachrome*,
2017, 21 Laps Entertainment,
Gotham Group.

REMERCIEMENTS

En guise d'épilogue à ce grand projet de recherche et de rédaction étalé sur près d'une année entière, je souhaitais exprimer ma gratitude envers celles et ceux qui m'ont accompagné tout du long. Tout d'abord, je tiens à remercier ma tutrice de mémoire Corinne Melin, ainsi que mes professeures Perrine Saint Martin, Emmanuelle Rey & Fernanda Sánchez-Paredes.

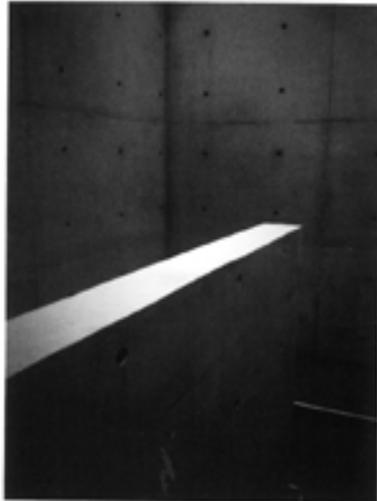
Je remercie aussi infiniment mes chère·es ami·es Alec Vivier-Reynaud et Elyna Degeetere pour leur relecture qualitative. Sans oublier celles et ceux qui m'ont simplement écouté, voire conseillé, lorsque le doute et le manque de motivation s'abattaient sur moi –notamment Liam Andrieux et Margaux Dubois.

Atlas

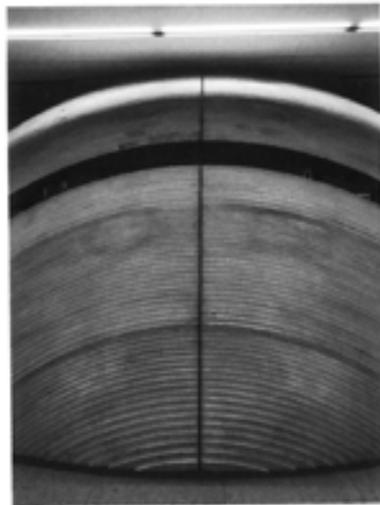
An abstract geometric composition featuring overlapping planes in shades of gray and white. A prominent feature is a grid of small black dots on a white rectangular plane, which is partially obscured by other planes. The overall effect is one of depth and architectural form.

Photographies
de Philippe Séclier

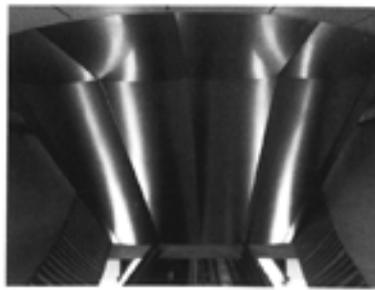
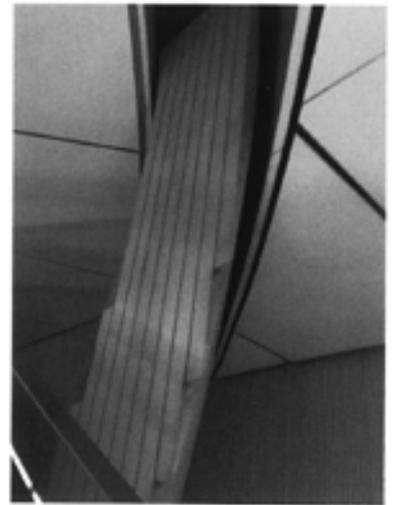
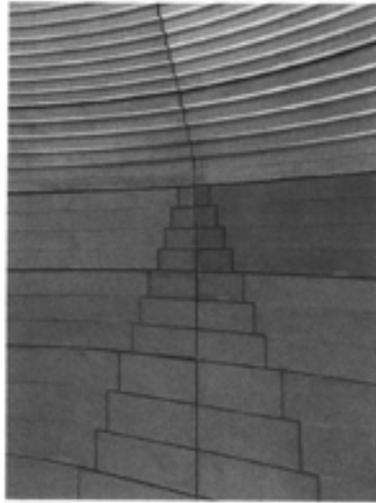
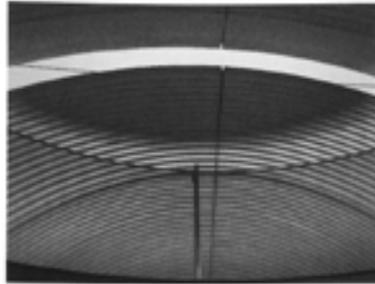
Tadao Ando



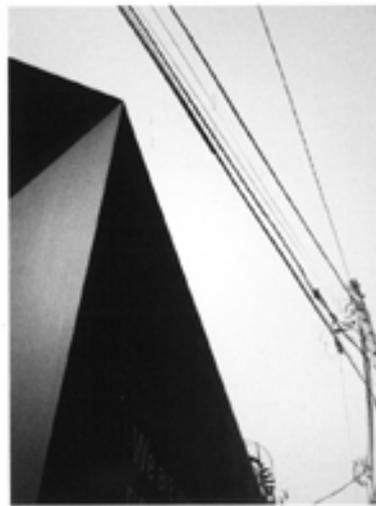
Deuxième voyage au Japon, en avril 2013. Cette fois, je démarre par Tokyo. À force d'avoir accumulé de la documentation sur Tadao Ando depuis six mois, j'ai repéré des structures surprenantes. Comme cette arche en forme de carapace d'insecte qui couvre les voies souterraines de la station de Shibuya. J'emprunte une dizaine de fois l'escalier mécanique pour repérer les détails architecturaux de cette coque ovoïde.



Type: Gare ferroviaire
 Site: 15 278,6 m²
 Bâtiment: 109,5 m²
 Surface totale plancher: 27 725,1 m²
 Début de conception - fin de construction: 2005/2008



Je passe du souterrain à la rue commerçante. Des piliers de béton aux plaques d'acier. Du rond à l'anguleux. Du demi-sphérique au triangle. Je suis confronté à des formes géométriques nouvelles qui ont la complexité et la simplicité simultanées de l'origami. Elles recèlent des trésors d'ingéniosité que je vais devoir réviser, au fil des mois et des années, comme n'importe quel étudiant en architecture.

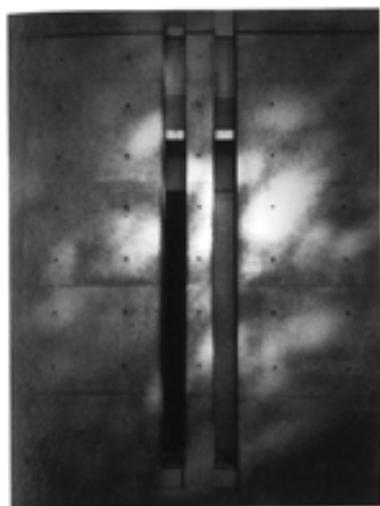


Type: Boutique
 Site: 352,7 m²
 Bâtiment: 210,5 m²
 Surface totale plancher: 469,8 m²
 Début de conception - fin de construction: 2004/2005

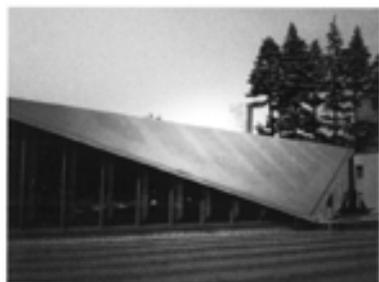
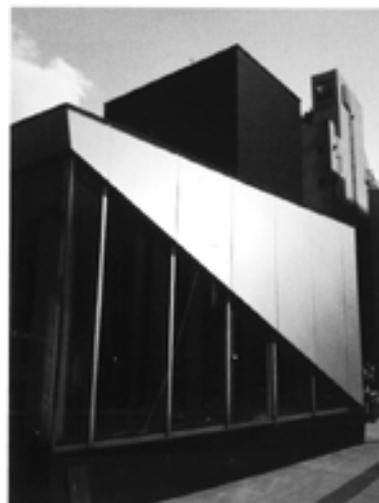
Des boutiques de luxe
côtoient des cafés dans cette
galerie commerciale d'une
longueur de 250 mètres.
À l'intérieur, les rampes
d'accès aux six étages
épousent la pente naturelle
de l'avenue bordée d'ornes.
Dans un quartier réputé pour
son extravagance et ses
exubérances architecturales,
voulues et imposées par
les grandes marques de mode,
Tadao Ando a préféré miser
sur la discrétion et la
simplicité.



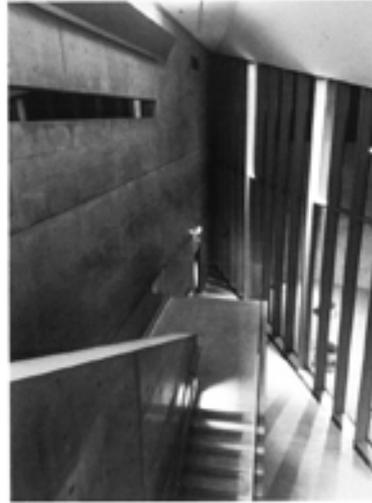
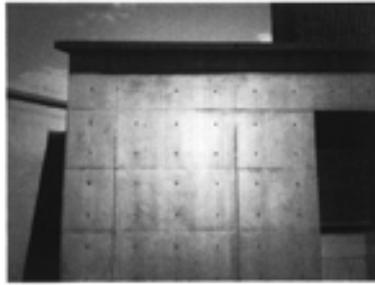
Type: Galerie commerciale et appartements
Site: 6 051,4 m²
Bâtiment: 5 030,8 m²
Surface totale plancher: 34 061,7 m²
Début de conception - fin de construction: 1996/2006



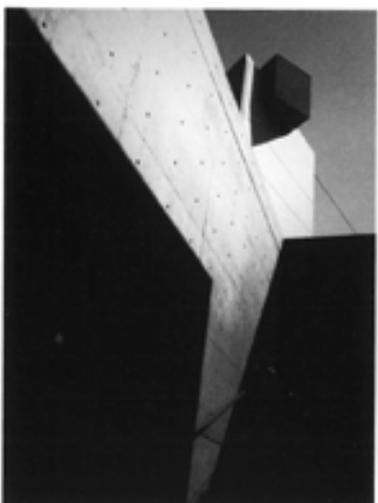
Ce musée du design, initié notamment par le couturier Issey Miyake, se profile élégamment juste à côté du parc Hinokicho, dans le quartier d'affaires d'Akasaka. Les deux toits qui ressemblent à deux cols pelle à tarte sont inclinés jusqu'à toucher quasiment le sol à deux de leurs pointes. Ces structures triangulaires deviennent hyper-réfléchissantes quand le soleil est à son zénith. Doublement éblouissant.



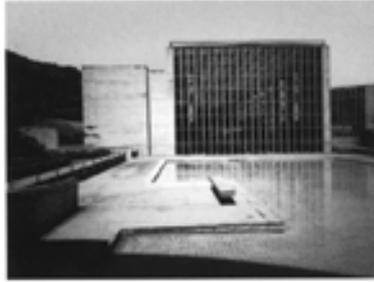
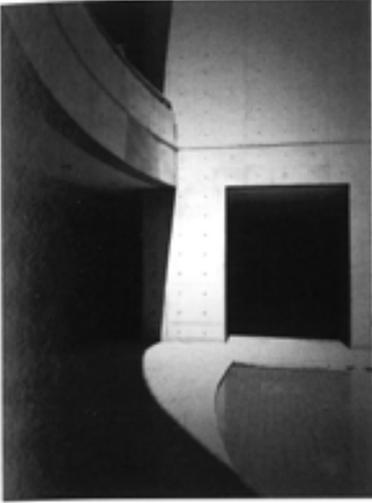
Type: Musée
 Site: 2 653,3 m²
 Bâtiment: 597,3 m²
 Surface totale plancher: 1 932,4 m²
 Début de conception - fin de construction: 2004/2007

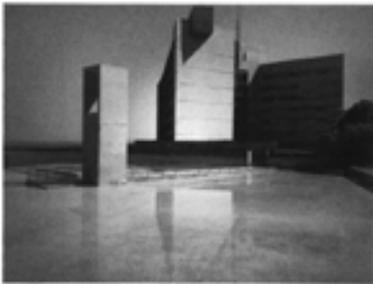
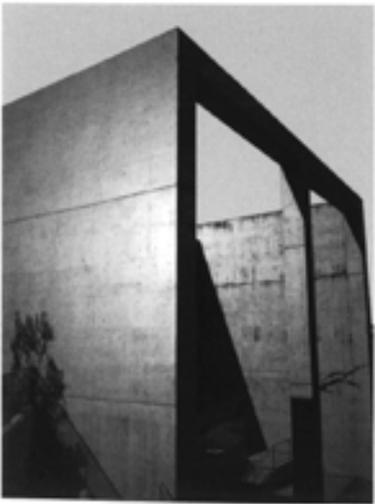
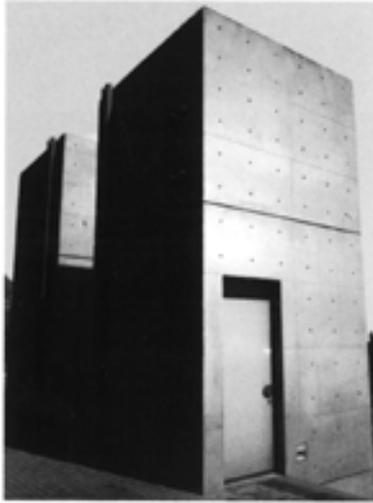
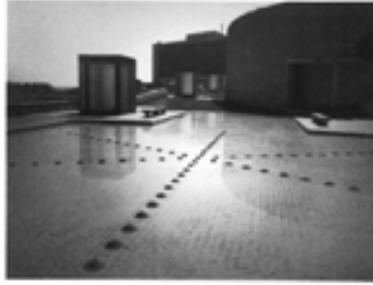


L'épicentre du séisme de Kobe, qui fit plus de 6 000 morts en 1995, se situe entre les deux piles du pont Akashi-Kaikyo, construit en 1998 et qui mène à cette île. Je repense au tremblement de terre au moment d'enjamber, en bus, la portée centrale d'une longueur vertigineuse de 1991 mètres. À deux kilomètres de là, Tadao Ando a réaménagé un immense complexe où les parterres de fleurs en terrasse appellent au recueillement.

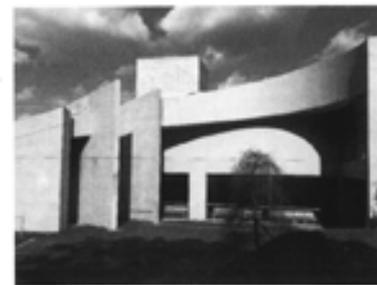


Type: Centre culturel et de villégiature
 Site: 213 930 m²
 Bâtiment: 38 429,1 m²
 Surface totale plancher: 95 078 m²
 Début de conception - fin de construction: 1993/1999

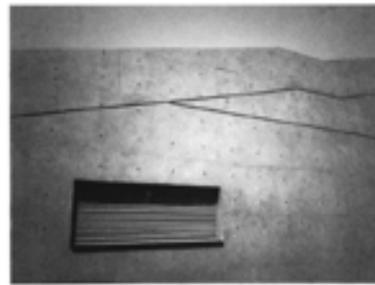


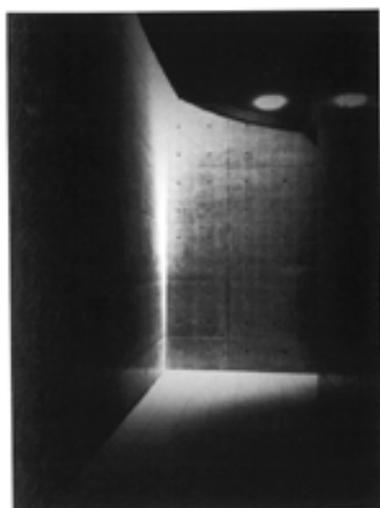
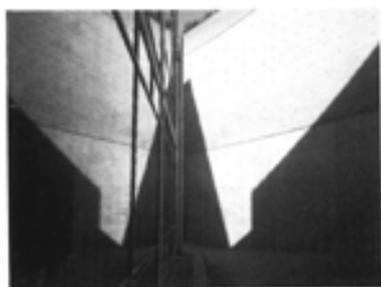


Le train en provenance de l'aéroport du Kansai ne suffit pas pour se rendre dans ce musée consacré aux rites funéraires de l'ère Kofun. À la gare de Tondabayashi, je n'ai pas d'autre choix que le taxi. J'explique au chauffeur, en langage des signes, qu'il doit revenir me chercher au même endroit deux heures plus tard. Il est bien là, au pied d'un immense escalier qui sert à la fois de terrasse et de toit.



Type: Musée
 Site: 14 318,3 m²
 Bâtiment: 3 407,8 m²
 Surface totale plancher: 5 925,2 m²
 Début de conception - fin de construction: 1990/1994

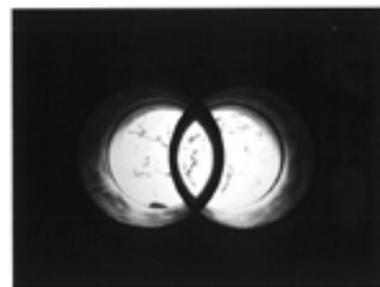
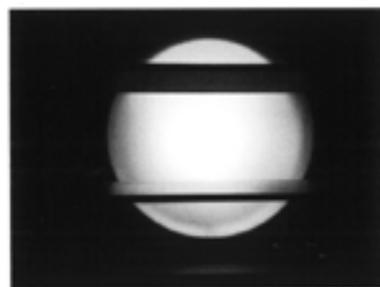




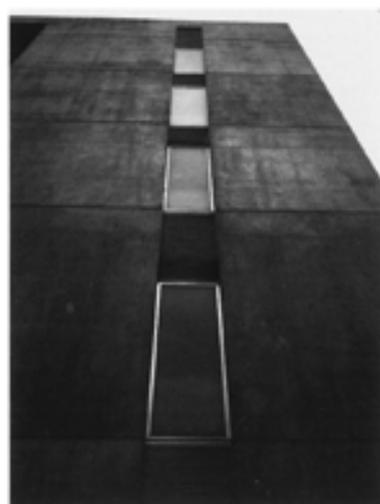
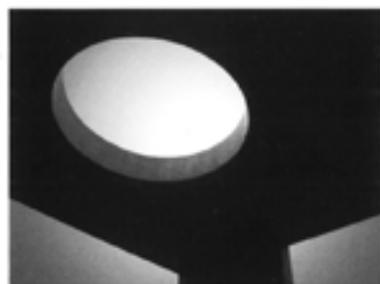
Il faut emprunter plusieurs escaliers ou, à défaut, un ascenseur qui mène à une passerelle aux panneaux transparents pour accéder à ce musée situé en surplomb de la ville de Gojo. Pour une fois, le zinc a pris le dessus sur les autres matériaux. Une dame me donne accès au pavillon de thé. La salle est perforée de trous de différentes formes qui dessinent aux murs un échiquier savant de lueurs plus ou moins larges.



Type: Musée et salon de thé
Site: 10 449,9 m²
Bâtiment: 715,1 m²
Surface totale plancher: 2 235 m²
Début de conception - fin de construction: 1991/1997

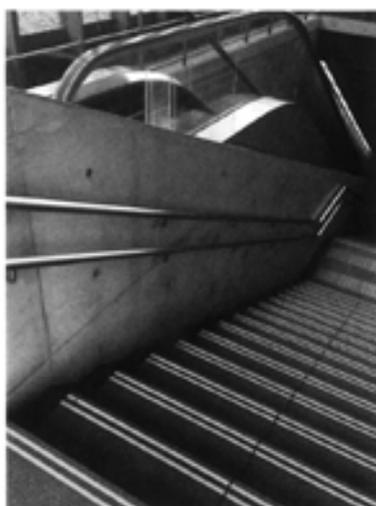


J'adore les bains japonais. Leur cérémonial de la pudeur et de l'impudeur, de l'extrême chaleur et de la douche froide qui fouettent l'épiderme. Et cette sensation de bien-être, surtout, qui vous saisit. Pour avoir accès à ce « sento », et notamment à sa terrasse à l'ouverture circulaire, j'ai dû acheter un ticket d'entrée et dissimuler mon smartphone sous une serviette. Stratagème inutile, il n'y a personne en haut.



Type: Bains
 Site: 1 128 m²
 Bâtiment: 745 m²
 Surface totale plancher: 3 165 m²
 Début de conception - fin de construction: 1998/2001

Depuis l'îlot central de Nakanoshima, qui sépare la rivière Okawa, on distingue aisément l'architecture néoclassique de la mairie d'Osaka. Je préfère m'attarder devant les trois entrées de cette gare d'une ligne de chemin de fer privée. Leur semi-arrondi en zinc délimite l'esplanade, flanquée au milieu d'un muret de béton, et où s'entrecroisent, au sol, des dalles carrées et triangulaires. Comme pour multiplier les formes.



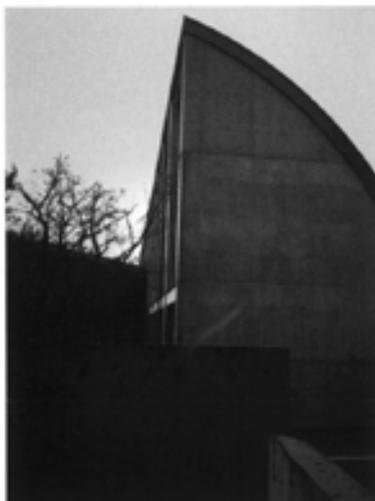
Type: Gare ferroviaire
 Site: NC
 Bâtiment: NC
 Surface totale plancher: NC
 Début de conception - fin de construction: 2006/2008

On n'entre pas aisément dans ce campus et centre de recherches pharmaceutiques où se côtoient les édifices de Frank Gehry, SANAA, Herzog & de Meuron, David Chipperfield ou de Fumihiko Maki. Les visites guidées se font sur rendez-vous, uniquement le samedi, et les photos, normalement, sont interdites. Tadao Ando a dessiné un bâtiment en verre dont la façade, qui donne sur le Rhin, forme une lame effilée.



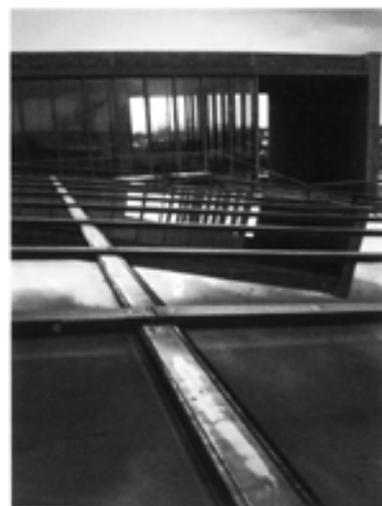
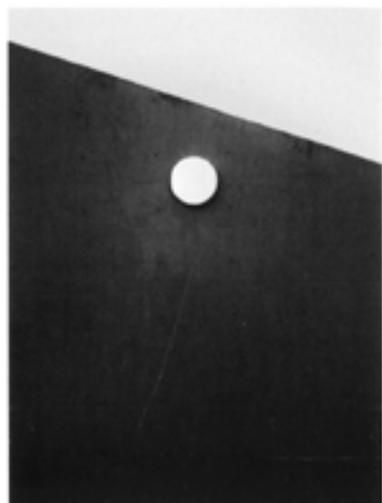
Type: Centre de recherches pharmaceutiques
 Site: 1 995 m²
 Bâtiment: 1 766 m²
 Surface totale plancher: 22 385 m²
 Début de conception - fin de construction: 2004/2010

Février 2014, troisième voyage au Japon. Cap à l'ouest. Des flocons brouillent les grandes baies vitrées de ce musée de l'appareil photo qui possède de nombreuses raretés. Je suis ému d'apercevoir dans une des vitrines, conçues par Tadao Ando, le portrait du photographe américain W. Eugene Smith – célèbre pour son reportage sur la pollution au mercure dans la baie de Minamata – et son Leica cabossé.

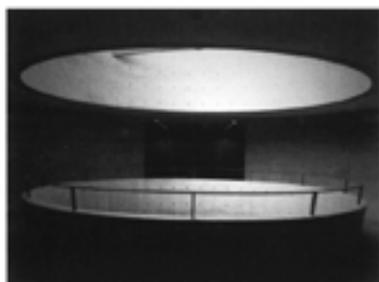


Type: Musée
 Site: 2707,8 m²
 Bâtiment: 790,6 m²
 Surface totale plancher: 1034,7 m²
 Début de conception – fin de construction: 1999/2000

Ce musée porte le nom d'un philosophe japonais, connu pour avoir développé dans son «Étude sur le bien» (1911) le concept de «l'expérience pure», fondée sur un état de conscience absolu du réel avant toute pensée réflexive. Le sous-sol est occupé par une étonnante salle dessinée comme un fût de béton cylindrique. On y accède par un escalier en colimaçon, qui en appelle au recentrement de soi. Le début de l'apprentissage du zen?



Type: Musée
 Site: 12314,8 m²
 Bâtiment: 1656,9 m²
 Surface totale plancher: 2951,7 m²
 Début de conception – fin de construction: 1997/2002



La gare de Nagasaka et ses environs sont recouverts d'une épaisse couche de neige. Non loin se trouve une galerie d'art dédiée aux œuvres de l'artiste espagnol Antoni Clavé. Les ouvriers qui entretiennent la propriété m'ouvrent le portail d'entrée. Mais je dois me frayer seul un chemin dans la poudreuse pour faire le tour de ce minuscule parallélépipède gris qui résiste à l'assaut du blanc et du froid.

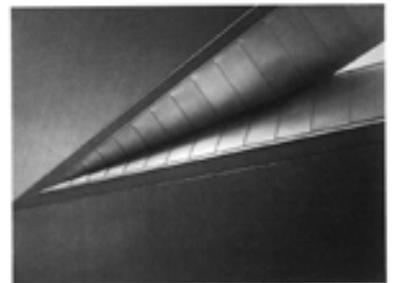
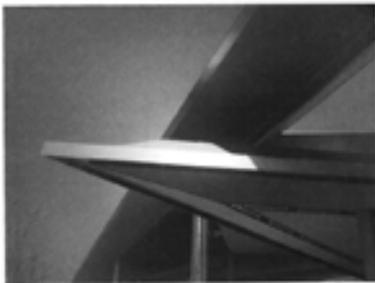


Type: Galerie d'art
 Site: 18 345,8 m²
 Bâtiment: 78 m²
 Surface totale plancher: 120,9 m²
 Début de conception - fin de construction: 2009/2010

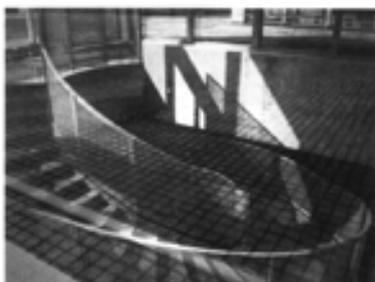
Des rais de lumière
poinçonnent les espaces
de cette gare ferroviaire
traversée par des vents
contraires. Je passe d'un
escalier à un escalator,
d'un quai à l'autre en
empruntant une passerelle
intérieure vitrée, dans
le contre-jour éblouissant
d'un après-midi d'hiver.
Le soleil très bas bute
contre les parois en verre,
composant une géométrie
parfaite de triangles noirs
et gris idéalement
sectionnés.



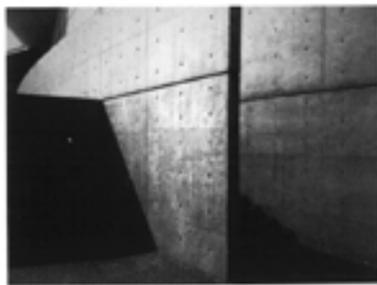
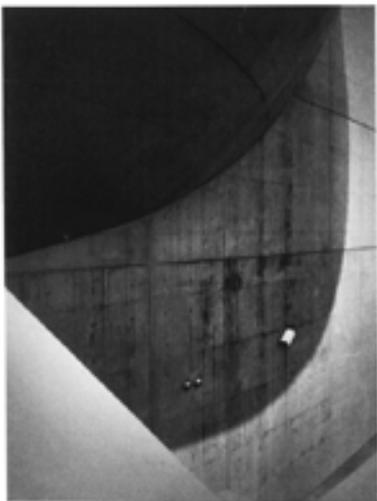
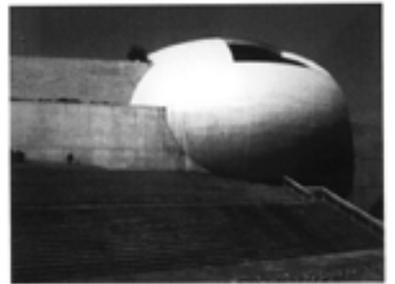
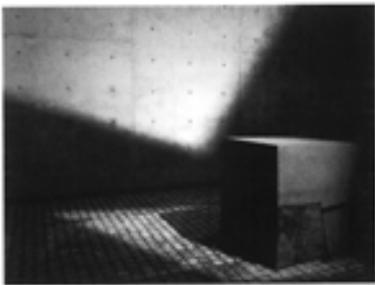
Type: Gare ferroviaire
Site: 15 689,9 m²
Bâtiment: 6 917,6 m²
Surface totale plancher: 5 590,6 m²
Début de conception - fin de construction: 2005/2010



Je suis quelque peu décontenancé en arrivant sur place. Non seulement ce centre de congrès est vide, mais la façade sud, avec sa protubérance aux airs de soucoupe volante, me donne la sensation étrange d'être au cœur d'une base spatiale, dans un film de science-fiction. La terrasse, avec ses quatre tourelles carrées de verre, qui éclairent directement l'atrium, complète cette œuvre futuriste.



Type: Centre de congrès
 Site: 26 530,9 m²
 Bâtiment: 6 925 m²
 Surface totale plancher: 10 764 m²
 Début de conception - fin de construction: 1991/1995



Pour rejoindre le parc agricole Blumen Hügel, j'emprunte un «shinkansen», un train régional et un bus avant de marcher encore cinq kilomètres, lesté de ma valise à roulettes. Entre deux champs de tulipes et trois enclos d'animaux de ferme, je finis par dénicher ce musée posé au bord d'un étang. Je repars à pied en ayant le sentiment de n'avoir dialogué, ce jour-là, qu'avec du béton lisse et le bitume grumeleux de la route.



Type: Galerie d'art
 Site: 178 225,1 m²
 Bâtiment: 210,1 m²
 Surface totale plancher: 196,2 m²
 Début de conception - fin de construction: 1997/1998

Les Japonais sont de grands buveurs de bière. La marque Asahi peut donc se permettre d'investir dans l'art. À dix minutes à pied de la gare de Yamazaki, avec un dénivelé tel que l'envie d'une pression se fait vite sentir, une villa du début du xx^e siècle est prolongée par une aile moderne. Les reflets mouvants des arbres sur l'ossature en béton permettent à ce rectangle longiligne de se fondre dans le paysage.



Type: Galerie d'art
 Site: 5481,9 m²
 Bâtiment: 700,8 m²
 Surface totale plancher: 1002,2 m²
 Début de conception - fin de construction: 1991/1995

À la sortie de la station de métro Kitayama, au Nord de Kyoto, il y a foule pour rejoindre le jardin botanique. Les touristes se retrouvent aussi dans ce mini-parc promenade et son dédale de murs, où prennent place des tableaux de maîtres reproduits sur des panneaux de céramique. Ces copies kitsch jalonnent le parcours, échelonné sur trois niveaux, duquel deux plans d'eau reliés par une cascade constituent le véritable attrait.



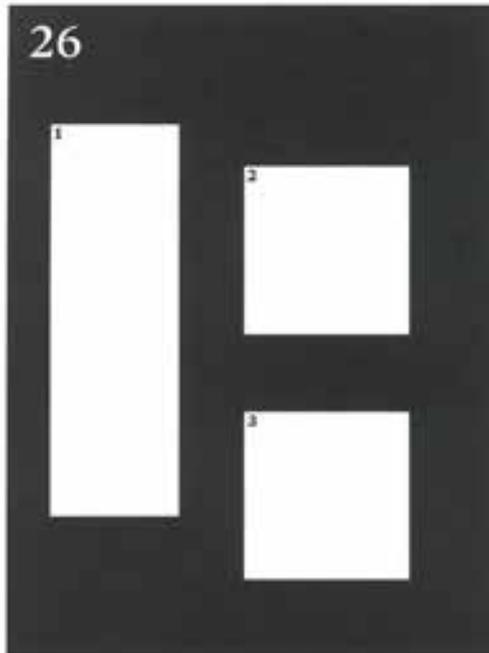
Type: Galerie d'art
 Site: 2 824,4 m²
 Bâtiment: 28 m²
 Surface totale plancher: 212,2 m²
 Début de conception - fin de construction: 1990/1994

Atelier EXB / Éditions Xavier Barral

ABY WARBURG

L'Atlas Mnémosyne

Avec un essai de Roland Recht



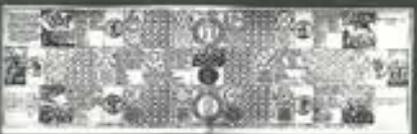
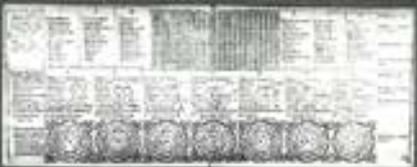
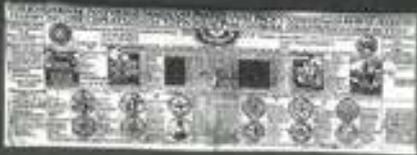
Calendrier cosmologique systématique et complet (Tycho Brahe), chaînon entre Rimini et Schifanoia

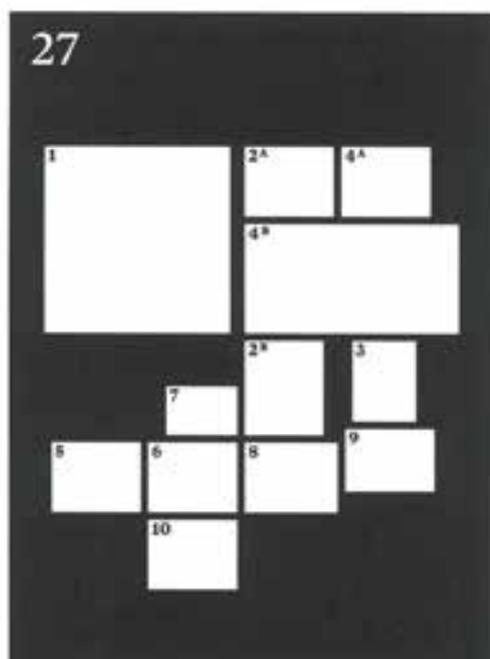
1 *Calendarium naturale magicum*
Jan Theodor de Bry
et Matthäus Merian (?)
Dans l'original, feuilles
gravées non brochées
Daté de 1582* et attribué
à tort à Tycho Brahe
(son «inventor»)
Londres, The British Library
* Probablement Francfort, 1620

2 Dessin de la table de prédiction
astrologique avec zodiaque et
décans dite *Tabula Bianchini**
* fragment d'une plaque de marbre,
Égypte tardive, 11^e siècle
Paris, musée du Louvre

3 Schémas de la Sphère
synoptique avec les
divinités tutélaires des mois,
d'après Manilius
et les astrologues grecs
In Aby Warburg, «Italienische
Kunst und internationale
Astrologie im Palazzo
Schifanoia zu Ferrara»*, 1912
* in *Gesammelte Schriften*,
Studienausgabe, Berlin, 1996, vol. 1, 2,
III, 107 [en français: «Art italien et
astrologie internationale au Palazzo
de Schifanoia à Ferrare», in *Essais
florentins*, Paris, Klincksieck, 1990]

26





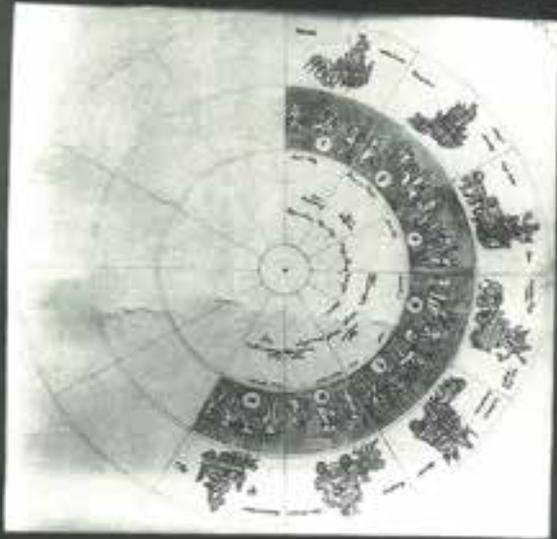
1 Organisation des peintures murales du Pal. Schifanoia à Ferrare 1. Dieux romains gouvernant les mois
2. Signes du zodiaque et maîtres des décans selon la doctrine indienne
3. Activités associées aux mois, à la cour et dans le peuple
Représentation schématique des fresques astrologiques de la Sala dei Mesi du Palazzo Schifanoia à Ferrare
In Aby Warburg, «Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara»*, 1912 in *Gesammelte Schriften*, Studienausgabe, Berlin, 1998, vol. 1.2, ill. 115 [en français : «Art italien et astrologie internationale au Palazzo de Schifanoia à Ferrare», in *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990]

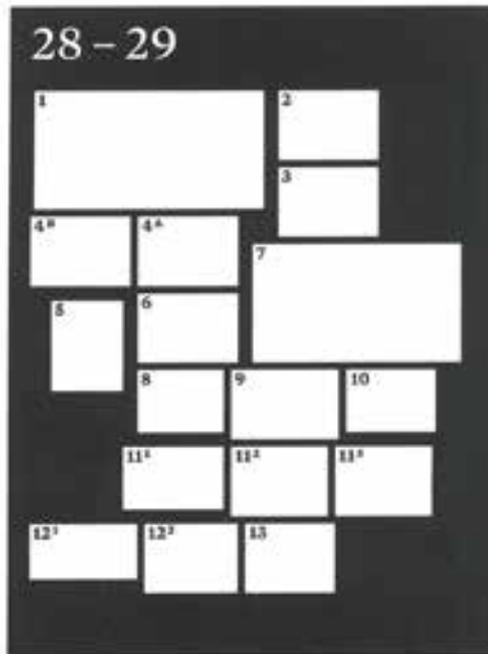
2 *Le Mois d'avril (Le Triomphe de Vénus)*
Francesco del Cossa
Fresque, vers 1470
Ferrare, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
2A Les deux registres supérieurs
2B *Mars enchaîné par Vénus*
Détail
3 *Chevalier au cygne et Dame*
Maître de Marie de Bourgogne
Miniature ornant la page de titre de la *Chronique des princes de Clèves*, seconde moitié du XV^e siècle
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. Gall. 19, fol. 17

4 *Le Mois de mars (Le Triomphe de Minerve)*
Francesco del Cossa
Fresque, vers 1470
Ferrare, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
4A Les deux registres supérieurs
4B *Le Triomphe de Minerve*
Détail
5 *Le Mois d'août (Le Triomphe de Cérès)*
Maître de Ferrare
Fresque, vers 1470
Ferrare, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
6 *Le Mois de juillet (Le Triomphe de Jupiter et de Cybèle)*
Entourage de Francesco del Cossa
Fresque, vers 1470
Ferrare, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi

7 Dessin du modèle en argile d'un trône de Tyrinthe
In Wolfgang Reichel, *Über vorhellenische Götterculte*, Vienne, 1897, p. 7, ill. 2
8 *Le Mois de juin (Le Triomphe de Mercure)*
Fresque attribuée au Maestro degli occhi spalancati, vers 1470
Ferrare, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
9 *Le Mois de mai (Le Triomphe d'Apollon)*
Atelier de Francesco del Cossa
Fresque, vers 1470
Ferrare, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
10 *Le Mois de septembre (Le Triomphe de Vulcain)*
Fresque attribuée à Ercole de' Roberti, vers 1470
Ferrare, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi

27





Scènes contemporaines de la vie en mouvement
(transition : 3^e registre inférieur de Schifanoia)
Tournoi, jonglage, course, chasse, bataille.
Cassoni, supports de ces représentations

1 Palette de couleurs pour le
Tournoi de Dello Delli*
*Tournoi sur la place Santa
Croce à Florence*
Maître du Tournoi
de Santa Croce
Cassone, Florence, 1439
New Haven, Yale University,
Jarves-Collection
* légende manuscrite de Warburg

2 Course de chevaux
à Florence (*Palio*)
Rossello di Jacopo Franchi
Cassone, 1417
Cleveland, Museum of Art

3 Page du «Libro di bottega»
d'Apollonio di Giovanni
Florence, 1446 - 1463
Florence, Biblioteca Nazionale,
ms. Magliabechiano XXXVII, cod. 305

4 Fête de Saint Jean*,
Cassone, Florence, 1^{er} tiers
du XV^e siècle
Florence, Museo Nazionale del Bargello
* avec vendeur de thériaque

4^a Vue générale
4^b Détail

5 Vendeur de remèdes
(vendeur de thériaque)
Fresque attribuée à Agostino
da Mozzanega, vers 1528
Mantoue, Palais du Te, Camera del Venti

6 *Saint Georges terrassant
le dragon*
Paolo Uccello
Huile sur panneau, vers 1455
Londres, National Gallery

7 *Chasse nocturne*
Paolo Uccello
Tempera sur bois,
probablement pour un
cassone, après 1460
Oxford, Ashmolean Museum

8 *La Bataille de San Romano*
Paolo Uccello
Tempera sur bois, 1445 - 1460
Florence, galerie des Offices

9 *La Bataille de San Romano*
Paolo Uccello
Tempera sur bois, 1445 - 1460
Londres, National Gallery

10 *La Bataille de San Romano*
Paolo Uccello
Tempera sur bois, 1445 - 1460
Paris, musée du Louvre

11 *Le Miracle de l'hostie profanée*
Paolo Uccello
Scènes peintes sur une
prédelle, tempera sur bois,
1467 - 1469
Urbino, Galleria Nazionale delle
Marche

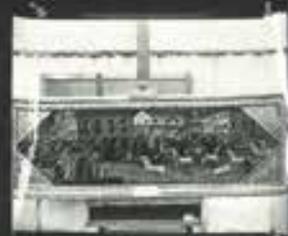
11^a Chez l'usurier, la
découverte de la
profanation de l'hostie
11^b La famille juive au bûcher,
la femme chrétienne
mourante
11^c Procession eucharistique,
la femme chrétienne
sauvée

12 Cassone florentin
1465
Leeds, collection du Earl
of Harewood, Harewood House

12^a *L'Enlèvement des Sabines*
12^b *La Réconciliation des
Romains et des Sabins*

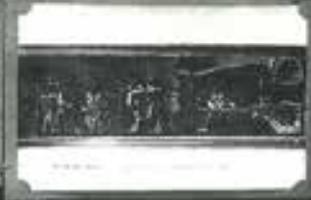
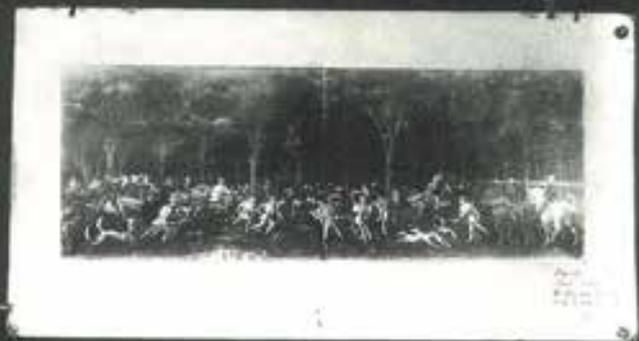
13 *Cérémonie de mariage**
Cassone attribué à Giovanni di
Ser Giovanni, dit Lo Scheggia,
1450 - 1460
Florence, Accademia
* anciennement *Noces Adimari*

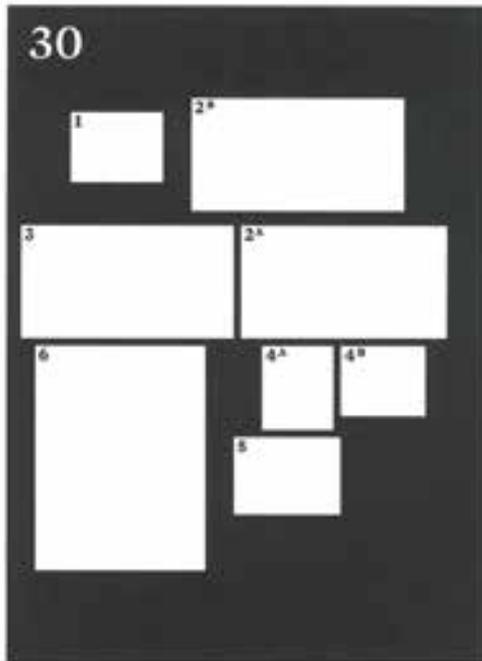
[Blurred white label]



28

29





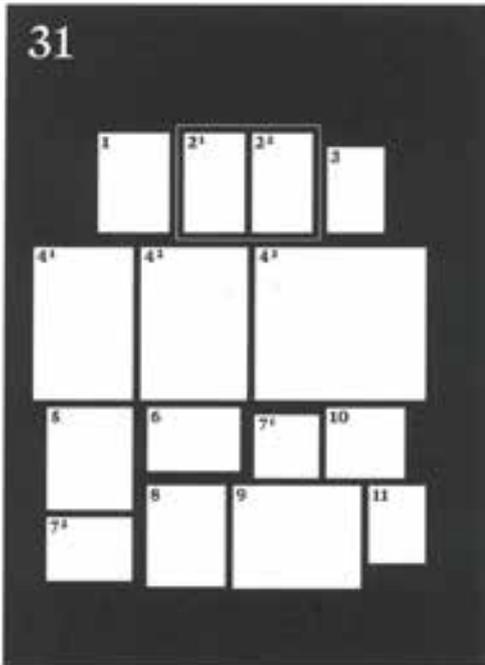
Piero della Franc(esca). Monumentalisation et distanciation. Sur la question voir Gozzoli. Paléologue

- 1 Médaille de Jean VIII
Paléologue
Pisanello, 1438
AVERS : profil de l'empereur
REVERS : l'empereur à cheval,
prière devant une croix
- 2* *La Bataille de Constantin*
Piero della Francesca
Fresque, 1452 - 1466
Arezzo, San Francesco
- 2* Copie par Johann Anton
Ramboux
Aquarelle, 1816 - 1842
Düsseldorf, Akademie
- 3 *La Défaite de Chosroès*
Copie par Johann
Anton Ramboux de la fresque
de Piero della Francesca
à San Francesco (Arezzo),
aquarelle, 1816 - 1842
Düsseldorf, Akademie
- 4* *Le Cortège des Rois mages*
Benozzo Gozzoli
Fresque, 1459 - 1461
Florence, Palazzo Medici-Riccardi
- 4* Jean VIII Paléologue
représenté en roi mage,
détail
- 5 *La Découverte et la
reconquête de la Croix*
Antoniazio Romano
Fresque, vers 1492
Rome, Santa Croce
in Gerusalemme, abside
- 6 *Le Songe de Constantin*
Piero della Francesca
Fresque, 1452 - 1466
Arezzo, San Francesco

30

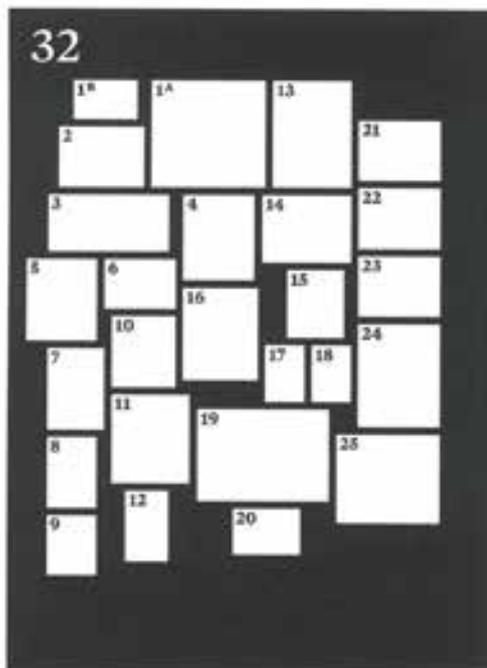


31



Vient ensuite : le Nord. Tableau de dévotion. Portraits dans le style flamand d'Italiens. Mise au tombeau. René, commanditaire et [collectionneur de ?] manuscrits. Saint Jérôme dans son cabinet de travail

- 1 *Portrait de Giovanni Arnolfini*
Jan van Eyck
Huile sur bois, vers 1438
Berlin, Staatliche Museen,
Gemäldegalerie
- 2 *Triptyque du Jugement
dernier*
Hans Memling
Huile sur bois, vers 1466 - 1473
Gdansk, Muzeum Pomorskie,
anciennement dans la Marienkirche
- 2¹ REVERS DU VOLET GAUCHE :
Angelo Tani, détail
- 2² REVERS DU VOLET DROIT :
Caterina Tanagli, détail
- 3 *Les Époux Arnolfini*
Jan van Eyck
Huile sur bois, 1434
Londres, National Gallery
- 4 *Triptyque Portinari*
Hugo van der Goes
Huile sur bois, 1476 - 1478
Florence, galerie des Offices
- 4¹ VOLET GAUCHE :
Tommaso Portinari avec
ses fils et des saints
- 4² VOLET DROIT :
Maria Baroncelli avec
sa fille et des saintes
- 4³ PANNEAU CENTRAL :
L'Adoration des bergers
- 5 *La Mise au tombeau*
Rogier van der Weyden
Huile sur bois, vers 1450
Florence, galerie des Offices
- 6 *La Descente de croix*
Rogier van der Weyden
Huile sur bois, vers 1430 - 1435
Madrid, musée du Prado
- 7 *Miniatures du Livre du
Cœur d'amours épris*
de René d'Anjou, attribuées
à Barthélemy d'Eyck,
dit le Maître de René d'Anjou,
vers 1465
Vienne, Nationalbibliothek,
cod. Vindob. 2597
- 7¹ *Amour livrant le cœur de
René d'Anjou au désir*
fol. 2
- 7² *Le chevalier Cœur llsant
l'inscription de la Fontaine
de Fortune au soleil levant*
fol. 12V
- 8 *Scène de la vie de saint Vincent
Ferrier*
Colantonio*
Panneau d'un polyptyque,
1456 - 1465
Naples, San Pietro Martire
* Niccolò Antonio
- 9 *Triptyque du Jugement
dernier*
Hans Memling
Huile sur bois, vers 1466 - 1473
Gdansk, Muzeum Pomorskie,
anciennement dans la Marienkirche
- 10 *Saint Jérôme dans son
cabinet de travail*
Colantonio
Huile sur bois, 1444 - 1445
Naples, Museo Nazionale
di Capodimonte
- 11 *Saint Jérôme dans son
cabinet de travail*
Tempera et huile sur bois,
tableau attribué à Petrus
Christus et Jan van Eyck,
1430 - 1431
Detroit, The Detroit Institute of Arts,
peut-être anciennement propriété
de Laurent de Médicis



Grottesque. Danse de séduction autour de la femme. Vœu du Paon¹. Carème. Coupe des singes. Grottesque aux singes. Danse des femmes luttant pour le caleçon. [Cf. Danse du prêtre, mort d'Orphée]. L'accessoire comme véhicule

¹ «Vœu du Paon» en français dans le texte (N. d. T.)

1 Échiquier avec cadre orné de danseurs de moresca
Plateau de jeu : Vénétie
Reliefs en ivoire encadrant le plateau : Flandre française
Seconde moitié du XV^e siècle
Florence, Museo Nazionale del Bargello

1^a Vue générale

1^b Moresca
Détail

2 Moresca
Miniatures du *Liber Particularis* de Michaelus Scotus, 1438
Wrocław, Bibliothèque de l'Université, F 21, fol. 146v

3 Moresca
Israël van Meckenem
Motif ornemental
Gravure sur cuivre, début des années 1490

4 Moresca
Fresque ornant la façade d'une maison à Bussoleno, Val di Susa, Piémont

5 Moresca
Dessin du *Roman du Jean de Paris et Roman d'Apollonius*, manuscrit, vers 1460
Bruxelles, Bibliothèque royale, cod. ms. 9632-33, fol. 168

6 Moresca
Israël van Meckenem
Gravure sur cuivre, vers 1490

7 Danse autour de la femme monde
Gravure sur cuivre attribuée à Hans Leinberger, vers 1500

8 Danseur de moresca
Erasmus Grasser
Sculpture sur bois, 1480
Munich, Stadtmuseum

9 Danseur de moresca
Erasmus Grasser
Sculpture sur bois, 1480
Munich, Stadtmuseum

10 Le Banquet du paon
La reine sert au héros un paon rôti en signe d'amour
Miniature du «manuscrit de Hugué Scheppel»*, 1455-1472
Hambourg, Staats- und Universitätsbibliothek, cod. 12 in scrib., fol. 13va
* adaptation allemande de la chanson de geste *Hugues Capet*

11 Femme nue sur un paon conduit par des hommes
Dessin à la pointe d'argent attribué au Maître de Marie de Bourgogne, vers 1470-1480
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

12 Homme dansant devant une statuette de Vénus.
Image du mois d'avril
Copie d'une illustration du «Chronographe de 354»
Plume et lavis, début du XVI^e siècle
* Vienne, Nationalbibliothek, cod. 3426, fol. 5

13 Singes dérobant la mercerie d'un marchand endormi
Gravure sur cuivre, vers 1480

14 Singes dévalisant un marchand
Gobelet, dit Coupe des Singes
Argent doré et émaillé, vers 1425-1450
New York, Cloisters Collection

15 Danse de singes
Albrecht Dürer
Dessin, 1523
Bleu, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett

16 Danseurs de moresca
Dessins à la pointe d'argent
18 attribués à Francesco del Cossa, vers 1470
Florence, galerie des Offices, Gabinetto di disegni e stampe

19 Moresca
Daniel Hopfer
Gravure sur cuivre, 1^{er} tiers du XVI^e siècle

20 Triomphe du carnaval*
Tableau hollandais du XVI^e siècle
* note manuscrite : hôtel des ventes Leprie, octobre 1907, Cat. 1491

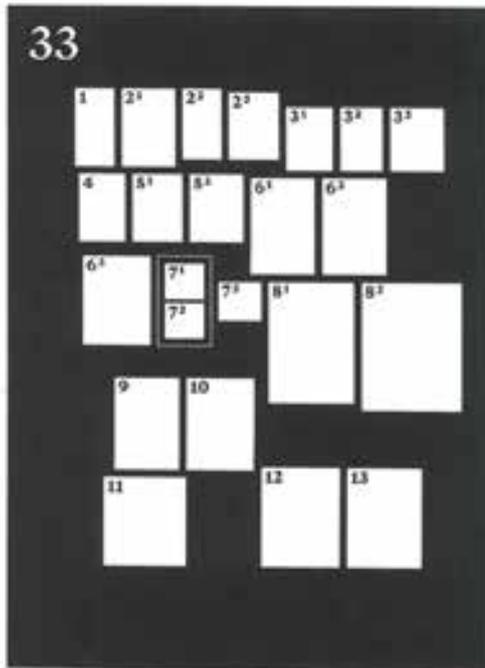
21 La Lutte pour le caleçon
Maître aux banderoles (Maître de 1464)
Gravure sur cuivre

22 La Lutte pour le caleçon
Tine norvégienne
Berlin, Staatliche Museen, Museum Europäischer Kulturen

23 La Lutte pour le caleçon
Gravure sur cuivre, Allemagne, XVII^e siècle

24 La Guerre pour le jupon d'une femme et La Guerre pour le caleçon
Xylographies allemandes, coloriées à la main

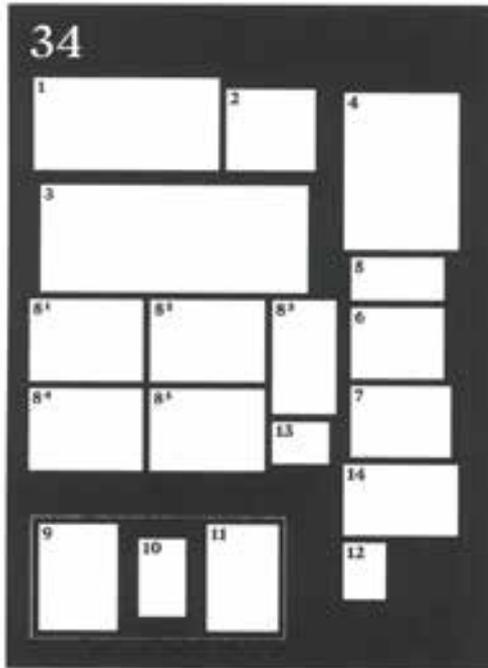
25 Le Combat entre Carnaval et Carême
Copie d'après la grisaille de Jérôme Bosch découverte en 1925*
Amsterdam, Rijksmuseum
* La Haye, collection Cramer



Illustrations de textes mythographiques.
Ovide, Christine de Pisan, Boccace, Storia
Trojana, Albericus. Transition vers la planche 34:
croisement avec la vie contemporaine

- 1 *Apollon*
Xylographies coloriées
de l'*Ovide moralisé* de Pierre
Bersuire, Bruges, Colard
Mansion, 1484, fol. 9r
- 2 Miniatures d'un *Ovide
moralisé*, manuscrit français
de la seconde moitié du
XIV^e siècle
Paris, bibliothèque de l' Arsenal,
ms. 5069
- 2¹ *Junon sur son char*
fol. 10
- 2² *La Chute de Phaëton*
fol. 11v
- 2³ *Phaëton sur le char
du soleil*
fol. 17
- 3 Miniatures du *Livre des femmes
nobles et renommées*
de Boccace, manuscrit
français du XV^e siècle
Paris, Bibliothèque nationale,
ms. fr. 508
- 3¹ *Circé*
fol. 54v
- 3² *Hécube*
fol. 47v
- 3³ *Pénélope*
fol. 58
- 4 *Thésée tuant le taureau
de Marathon*
Miniature des *Cas des
nobles hommes et femmes*
de Boccace, manuscrit
français de 1409-1410
Paris, bibliothèque de l' Arsenal,
ms. 5193, fol. 24r
- 5 Miniatures des *Métamorphoses*
d'Ovide, manuscrit français
du XIV^e siècle
Lyon, Bibliothèque de la Ville, ms. 742
- 5¹ *L'Enlèvement de Déjanire*
fol. 153v
- 5² *La Mort d'Orphée*
fol. 178v
- 6 Miniatures de l'*Épître d'Othéa*
de Christine de Pisan,
manuscrit, 1405-1410
London, The British Library,
ms. Harley 4431
- 6¹ *Orphée* (haut)
fol. 125v
- 6² *Le Jugement de Paris* (bas)
fol. 125v
- 6³ *Paris et Hélène*
fol. 129r
- 7 Miniatures de l'*Épître d'Othéa*
de Christine de Pisan,
manuscrit, vers 1460
La Haye, Koninklijke Bibliotheek,
ms. 74 G 27
- 7¹ *Apollon et Daphné*
fol. 83r
- 7² *Mercure et Paris*
fol. 63r
- 7³ *Le Jugement de Paris*
fol. 63r
- 8 Manuscrit du *Libellus
de Imaginibus Deorum*
d'Albericus, Vérone, vers 1400
Rome, Biblioteca Vaticana,
cod. Vat. Reg. Lat. 1290
- 8¹ *Junon et Cybèle*
fol. 3v
- 8² *Vénus*
fol. 2r
- 9 *L'Enlèvement d'Hélène*
Miniatures de l'*Historia
destructionis Troiae* de Guido
de Columna, manuscrit de la
seconde moitié du XIV^e siècle
Plume sur parchemin
Milan, Biblioteca Ambrosiana,
ms. H. 86 sup., fol. 24r
- 10 *Isis et Procne*
Miniature des *Cas des nobles
hommes et femmes* de Boccace,
manuscrit français, vers 1480
London, The British Library,
ms. Harley 621, fol. 4r
- 11 *Saturne, Cybèle, Jupiter,
Apollon et autres dieux*
Dessin à la plume, extrait d'un
manuscrit du commentaire de
Martianus Capella par Rémi
d'Auxerre, vers 1100
Munich, Bayerische Staatsbibliothek,
cim. 14271, fol. 11r
- 12 *L'Ascension d'Alexandre le
Grand*
Pavement de la cathédrale
d'Otrante, 1166
- 13 *Homme chevauchant une
créature fantastique*
Chapiteau, vers 1200
Bologne, chiesa di San Pietro,
Porta Maggiore





La tapisserie et sa fonction véhiculaire. Sujets : chasse et plaisirs. Paysans au travail. Antiquité en habits contemporains (Guerre de Troie, Alexandre) = ascension. Narcisse et mise au tombeau, sujets pour des tapisseries de commande ?

- 1** *La Chasse à l'ours et au sanglier*
Tapisserie appartenant à la série des «chasses du duc de Devonshire», Tournai, 1425 – 1450
Londres, Victoria and Albert Museum
- 2** *Cavalliers*
Fragment de tapisserie, Tournai, vers 1450
Saumur, église Notre-Dame-de-Nantilly
- 3** *La Chasse au faucon*
Tapisserie appartenant à la série des «chasses du duc de Devonshire», Tournai, vers 1425 – 1450
Londres, Victoria and Albert Museum
- 4** *La Chasse au sanglier, mois de décembre*
Miniature des *Très riches heures de Jean de Berry*, attribuée à Barthélemy d'Eyck, dit le Maître de René d'Anjou, vers 1440
Chantilly, musée Condé, ms. 65, fol. 12v
- 5** *La Chasse au sanglier*
Miniature d'un livre d'heures flamand, XV^e siècle (?)
- 6** *La Chasse au sanglier*
Tapisserie flamande, XV^e – XVI^e siècle (?)
- 7** *Paysans au travail*
Tapisserie flamande, XV^e siècle
Paris, musée des Arts décoratifs
- 8** *Histoire de la guerre de Troie*
D'après des esquisses de Pasquier Grenier
Cartons de tapisseries*, Tournai, vers 1475 – 1490
Paris, musée du Louvre
* une version de la série est conservée à Londres, Victoria and Albert Museum
- 8¹** La destruction de Troie; la mission d'Anténor en Grèce; le Jugement de Paris
- 8²** La quatrième bataille de la guerre de Troie; la capture du roi Thoas; la chambre de la beauté
- 8³** GAUCHE: la douzième bataille; la mort de Palamède; le refus d'Achille; les adieux d'Hector à Andromaque.
DROITE: l'armement d'Hector; le départ d'Hector pour la bataille
- 8⁴** La chute de Troie
- 8⁵** L'arrivée de Penthésilée; la bataille des Amazones; l'armement de Pyrrhus; Pyrrhus au combat
- 9** L'ascension d'Alexandre le Grand. Bourgogne. Tapisserie. XV^e siècle
Tapisserie flamande, vers 1459
Rome, Palazzo Doria-Pamphili
- 10** Le dieu Soleil Malakbel, antiquité tardive orientale
Le dieu Soleil couronné par Victoria monte sur un attelage de griffons s'élançant vers les airs
Relief de l'autel du dieu Soleil Malakbel, Palmyre, vers 40 – 70
Rome, musée du Capitole
- 11** Voyage d'Alexandre au fond des mers. Bourgogne. Tapisserie du XV^e siècle
Tapisserie flamande, vers 1459
Rome, Palazzo Doria-Pamphili
- 12** *Médailion avec buste d'Apollon*
Xylographie illustrant l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Vittorio Colonna, Venise, 1499, p. 94
- 13** *Narcisse*
Maître du Jugement de Paris
Peinture sur cassone, seconde moitié du XV^e siècle
Vienne, collection Lanckoroński
- 14** *La Mise au tombeau*
Tapisserie d'après un carton de Cosmè Tura, vers 1475
Cologne, collection Neven-Dumont



35



Antiquité «alla francese». Hercule, Pâris (Enlèvement), Pâris (Jugement), Orphée. Vénus et les Grâces (astrologique!). Polyxène. Antiquité bourguignonne. Héroïsme antique. Échanger Mars [Planche 35] et Hélène [Planche 24]!!

- 1 *Hercule et le Centaure*
Miniature de Raoul Lefèvre,
Histoire de Troie, 1464
Paris, Bibliothèque nationale,
ms. fr. 29, fol. 146v
- 2 *L'Enlèvement d'Hélène*
Miniature d'un manuscrit
français (?)
- 3 *Hercule aux Enfers*
Miniature de Jean Méliot,
adaptation de l'*Épître d'Othéa*
de Christine de Pisan, 1461
Bruxelles, Bibliothèque royale,
ms. 9392, fol. 6v
- 4 *Les Fais et prouesses du noble
et vaillant chevalier Jason*
Xylographies de Raoul Lefèvre,
Lyon, Guillaume Leroy, vers
1486 - 1487
- 4¹ *Hercule*
fol. a ii v
- 4² *Jason*
fol. a 7v
- 5 *L'Enlèvement d'Hélène*
Miniature d'un manuscrit
français (?)
- 6 *Le Jugement de Pâris*
Xylographie extraite des
Historie van Trojen, Haarlem,
Bellaert, 1485
- 7 Xylographies colorisées
de l'*Ovide moralisé* de Pierre
Bersuire, Bruges, Colard
Mansion, 1484
- 7¹ *Vénus et les Grâces*
fol. 13v
- 7² *L'Enlèvement d'Hélène*
fol. 290r
- 7³ *L'Enlèvement de Proserpine*
fol. 137r
- 7⁴ *La Mort d'Orphée*
fol. 265v
- 8 Gravures de l'*Ovide moralisé*,
Paris, Antoine Vérard, 1493
- 8¹ *L'Enlèvement d'Hélène*
fol. 156r
- 8² *L'Enlèvement de Proserpine*
fol. 74v
- 9 Xylographies de Jacques Millet,
extraites de *L'Histoire de la
Destruction de Troie la Grant*,
Paris, 1498
Paris, Bibliothèque nationale, rés. YF34
- 9¹ *Le Sacrifice de Polyxène
sur la tombe d'Achille*
fol. E iv
- 9² *L'Enlèvement d'Hélène*
fol. dr
- 10 *Les Enfants du soleil*
Gravure sur bois colorisée
extraite d'un livre de
xylographies, Pays-Bas
méridionaux, 1480 - 1500
Berlin, Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett



35

1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32

Pesaro = Antiquité «alla francese»
dans le Sud

1 Miniatures pour les «Nozze di Pesaro», d'après les illustrations de Nicolò d'Antonio degli Agli, *Le admirande magnificentie et stupidissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro, Constantino Sforza, per Madonna Camille [...]*, Florence, 1475, réalisées pour Frédéric de Montefeltre vers 1480
Rome, Biblioteca Vaticana, cod. Vat. Urb. lat. 899

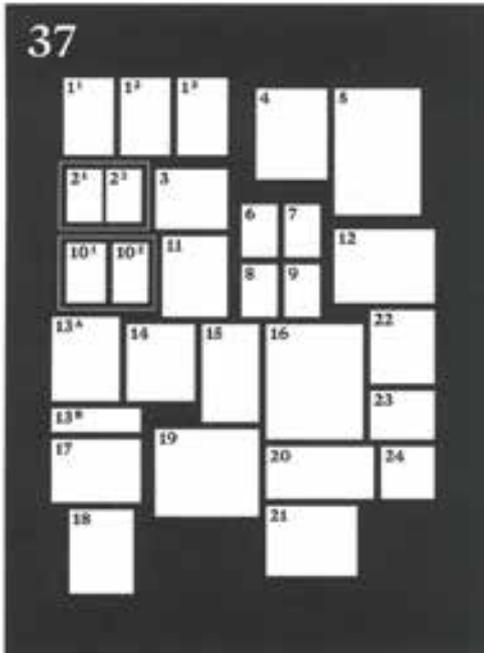
- 1 *Nef*
fol. 7r
- 2 *Le Triomphe de la chasteté*
fol. 8v
- 3 *Fontaine*
fol. 11r
- 4 *Orphée*
fol. 64v
- 5 *Érato*
fol. 59r
- 6 «*Zucaro a ciascuno*»
fol. 54r
- 7 *Castor et Pollux*
fol. 56r
- 8 *Hyménée*
fol. 56v
- 9 *Persée*
fol. 60v
- 10 *Iris*
fol. 61v
- 11 *Hébé*
fol. 66r
- 12 *Luna*
fol. 68r
- 13 *Tatia*
fol. 69v

- 14 *Triton*
fol. 71r
- 15 *Licaste*
fol. 72v
- 16 *Romulus*
fol. 74r
- 17 *Aréthuse*
fol. 76r
- 18 *Silène*
fol. 77v
- 19 *L'Influence de Fortune*
fol. 79v
- 20 *Le Mont des courtisans*
fol. 84v
- 21 *Lion*
fol. 85r
- 22 *Le Reine de Saba*
fol. 88r
- 23 *Le Mont des Hébreux*
fol. 91r
- 24 *Luna et Mercure*
fol. 97r
- 25 *Vénus et Sol*
fol. 98v
- 26 *Mars et Jupiter*
fol. 99r

- 27 *Saturne*
fol. 99v
- 28 *Éthiopiens*
fol. 106v
- 29 *Le Parnasse porté par l'astronomie, la rhétorique et la grammaire («Mons Elicon»)*
fol. 110v
- 30 *Carrousel, surtout de table, lustre avec sphère céleste et zodiaque («Machina pyrotechnica»)*
fol. 112v
- 31 *Le Triomphe d'Amour*
fol. 114r
- 32 *Le Triomphe de la Fama*
fol. 119r

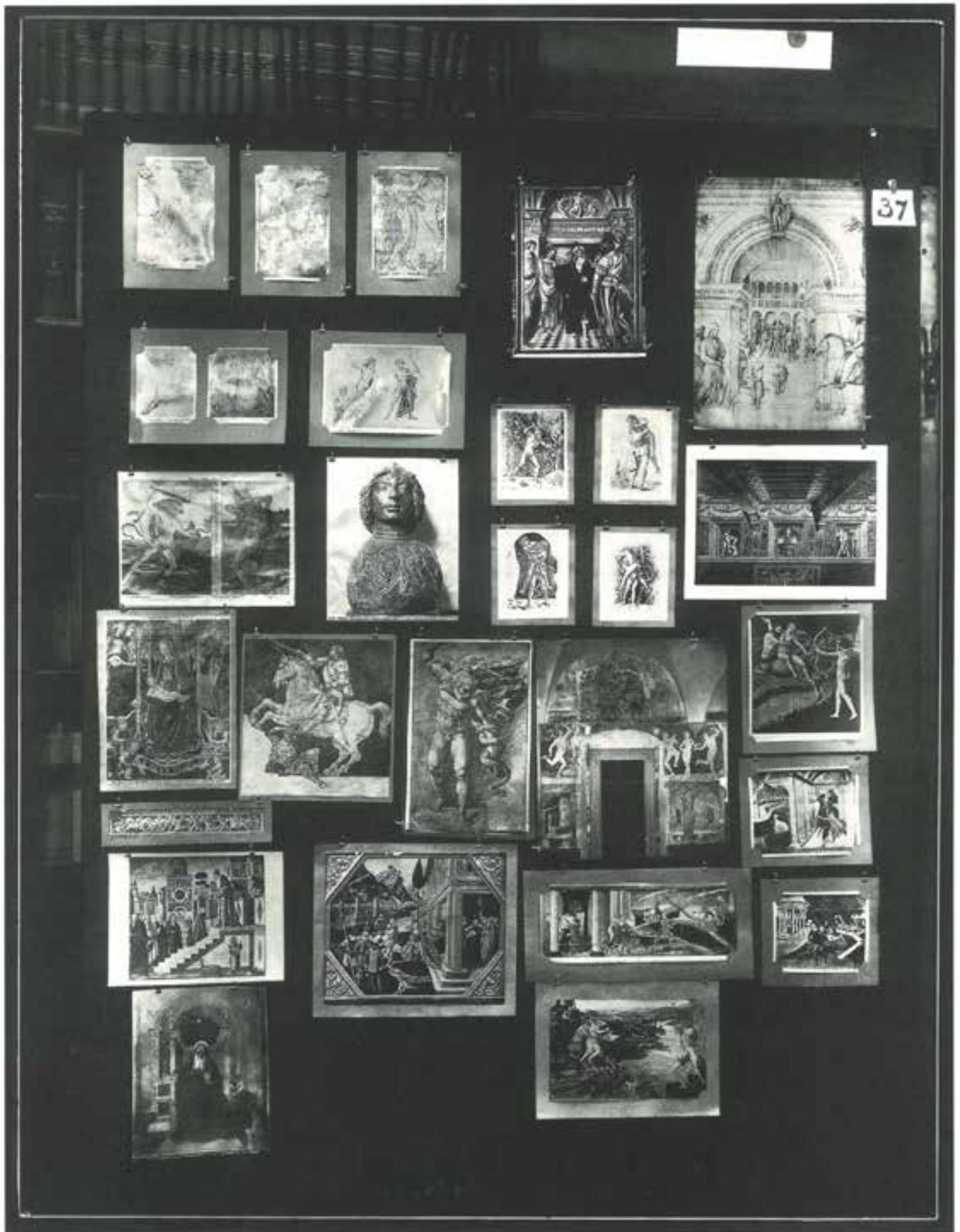
36

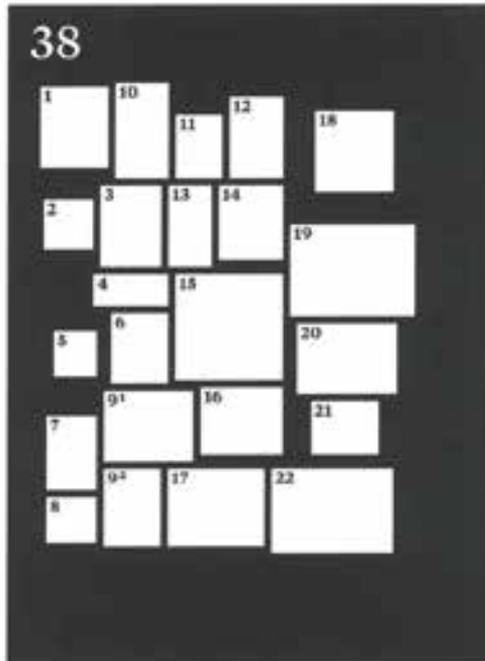




Irruption de l'Antiquité en sculpture. Dessin archéologique (Giusto da Padova, Pisanello). Grisaille = sculpture peinte. Statue équestre. Homme serpent (dessin). Combats d'Hercule (Pollaiuolo): gravure, armure [relief] peinture statuaire. Hercule et Nessus = libération du tempérament en lien avec d'autres scènes d'enlèvements. Frise des danseurs par Pollaiuolo

- 1^a *Cortège de Dionysos (Satyres et Ménade)*
Dessins d'après un relief de sarcophage* néo-attique d'Herculanum
* entre 30 av. J.-C. et 40, Naples, Museo Archeologico Nazionale
- 2^a *Centaure au galop*
anciennement attribué à Pisanello
Dessin d'après un sarcophage antique, vers 1440
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
- 3 *Ménades*
Pisanello
Dessin d'après un sarcophage antique de bacchantes
Oxford, University Museum
- 4 *Copies d'antiques*
Pisanello ou Gentile da Fabriano
Dessin à la plume
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
- 5 *Le Christ devant Pilate*
Gaudenzio Ferrari
Fresque, 1513
Varallo, Santa Maria delle Grazie
- 6 *La Flagellation du Christ*
Jacopo Bellini
Dessin à la plume extrait du livre d'esquisses de Paris, 1430-1450, fol. 8r
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
- 6 *Hercule et l'Hydre*
Andrea Mantegna
Gravure sur cuivre, vers 1500
- 7 *Hercule et Antée*
Gravure sur cuivre d'après Andrea Mantegna, vers 1500
- 8 *Hercule et Antée*
Gravure sur cuivre d'après Andrea Mantegna, vers 1500
- 9 *Hercule et Antée*
Giovanni Antonio da Brescia
Gravure sur cuivre d'après Andrea Mantegna, vers 1500
- 10 *Les Travaux d'Hercule*
Antonio Pollaiuolo
Tempera, vers 1460
Florence, galerie des Offices
- 10^a *Hercule et l'Hydre*
10^b *Hercule et Antée*
- 11 *Jeune guerrier au plastron orné des travaux d'Hercule*
Antonio Pollaiuolo
Buste, imitation de bronze en terracotta peinte
vers 1475-1480
Florence, Museo Nazionale del Bargello
- 12 *Les Travaux d'Hercule*
Antonio Pollaiuolo
Fresques, seconde moitié du XV^e siècle
Rome, Palazzo Venezia
- 13^a *La Vierge et l'enfant entourés d'anges musiciens*
Giovanni Boccati
Retable, 3^e quart du XV^e siècle
Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria
- 13^b *Scène de guerre, détail du baldaquin*
- 14 *Esquisse pour un monument équestre de Francesco Sforza*
Antonio Pollaiuolo
Dessin à la plume et estompe, vers 1485
Munich, Staatliche Graphische Sammlung
- 15 *Faune combattant un serpent*
Andrea Mantegna
Dessin à la plume, 1480-1485
Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings
- 16 *Danseurs nus*
Antonio Pollaiuolo
Fresque, vers 1465-1475
Florence, villa Gallina
- 17 *La Présentation de Marie au Temple*
Vittore Carpaccio
1505-1506
Milan, Pinacoteca di Brera
- 18 *Saint Jérôme*
Lorenzo Costa
vers 1485
Bologne, San Petronio, Cappella de' Castellani
- 19 *L'Enlèvement d'Hélène*
École de Fra Angelico, peut-être Benozzo Gozzoli
Peinture, vers 1450
Londres, National Gallery
- 20 *L'Enlèvement d'Hélène*
Cassone attribué à Liberale da Verona, XV^e siècle
Avignon, musée du Petit Palais
- 21 *L'Enlèvement de Déjanire*
Antonio Pollaiuolo
Tempera et huile sur toile, 1460-1480
New Haven (Conn.), Yale University, Art Gallery
- 22 *L'Enlèvement de Déjanire*
Jacopo Bellini ou Pisanello
Peinture, vers 1460
anciennement à Londres, collection Agnew
- 23 *L'Enlèvement d'Hélène*
Maître du Jugement de Paris
Cassone, vers 1450
Prague, Národní galerie
- 24 *L'Enlèvement d'Hélène*
Maître du Jugement de Paris
Cassone, vers 1450
Vienne, collection Lanckoroński



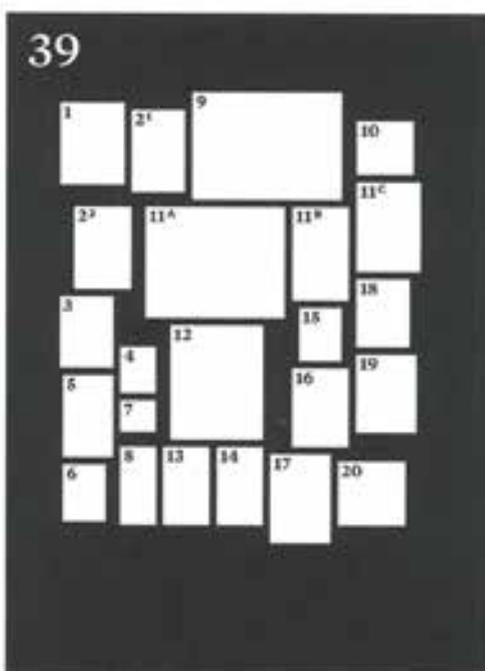


Style mixte au regard de l'Antiquité. Vie de cour. Symbolique de l'amour. Avant-courriers de Botticelli dans la confrontation avec l'Antiquité. Tapisserie remplacée par la gravure (chasse). Petit coffret d'amour. Distance dans l'action de courtiser: punition d'Amour. Noli me tangere. Froideur punie (Nastagio) et cœur mangé. Triomphe d'Amour. Lutte pour le caleçon et carême italien. Paris et Hélène dans le style mixte. Baldini 1^{re} version Sol

- 1 *Jeune homme remettant son cœur ardent à une dame*
Entourage de Giovanni di Paolo
Détail d'un coffret de fiançailles peint
Florence, XV^e siècle
anciennement à Vienne, collection A. Figdor
- 2 *Dame arrachant son cœur à un homme enchaîné*
Gravure sur cuivre, vers 1465 - 1480
- 3 *Portrait grotesque d'un joueur de luth*
Gravure sur cuivre, vers 1465 - 1480
- 4 *Le Banquet de Nastagio degli Onesti dans la plèbe*
Bartolomeo di Giovanni
Illustration de Boccace, *Décameron*, v, 8
Tête de lit, vers 1482 - 1483
Philadelphie, collection John Johnson
- 5 *Jeu autour des armes des Médicis*
Gravure sur cuivre, seconde moitié du XV^e siècle
- 6 *Couple dansant au son des cymbales*
Gravure sur cuivre, Florence, vers 1500
- 7 *Les Enfants du Soleil*
Gravure sur cuivre extraite du «Calendrier Baldini», Florence, vers 1460
- 8 *Jason et Médée*
Gravure sur cuivre attribuée à Baccio Baldini, vers 1465 - 1480
- 9 *Dessins de la «Chronique illustrée» attribués à Maso Finiguerra, vers 1460*
Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings
- 9¹ *Thésée en Crète, le labyrinthe de Dédale*
- 9² *L'Enlèvement d'Hélène*
- 10 *Portrait de jeune femme - «Noli me tangere»*
attribué à Lorenzo di Credi vers 1485 - 1490
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
* inscription au bas du tableau
- 11 *Buste de Laurent de Médicis*
Entourage d'Andrea Verrochio
Terre cuite, vers 1466
Boston, Museum of Fine Arts
- 12 *Buste de Laurent de Médicis**
Stefano Ricci
Terre cuite, avant 1825
Oxford, Ashmolean Museum, Fortnum Collection
* probablement d'après son masque mortuaire de 1492
- 13 *L'Amour puni*
Peinture murale, maison de l'Amour puni, Pompéi, vers 14 - 37
Naples, Museo Archeologico Nazionale
- 14 *L'Amour puni*
Gravure sur cuivre, Florence, vers 1465 - 1480
- 15 *Le Triomphe de la Chasteté. Amour désarmé et ligoté*
Luca Signorelli
Fresque déposée sur toile du Palazzo Petrucci, Sienne, vers 1509
Londres, National Gallery
- 16 *Illustration pour la Divine Comédie* de Dante*
Sandro Botticelli
Dessin à la plume sur parchemin, vers 1482
Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
* Purgatoire, chant xxx
- 17 *Le Triomphe de l'amour**
Gravure sur cuivre attribuée à Baccio Baldini, Florence, vers 1460 - 1470
* d'après Pétrarque
- 18 *La Chasse à l'ours*
Gravure sur cuivre, Florence, vers 1465 - 1480
- 19 *Scènes de chasse*
Gravure sur cuivre, Florence, vers 1460
- 20 *La Chasse aux hommes sauvages*
Gravure sur cuivre, vers 1465 - 1480
- 21 *Danse et lutte pour le caleçon*
Gravure sur cuivre attribuée à Baccio Baldini, Florence, vers 1465
- 22 *Moresca, le carême tourné en dérision*
Monogrammiste S. E.
Gravure sur cuivre, vers 1475 - 1490

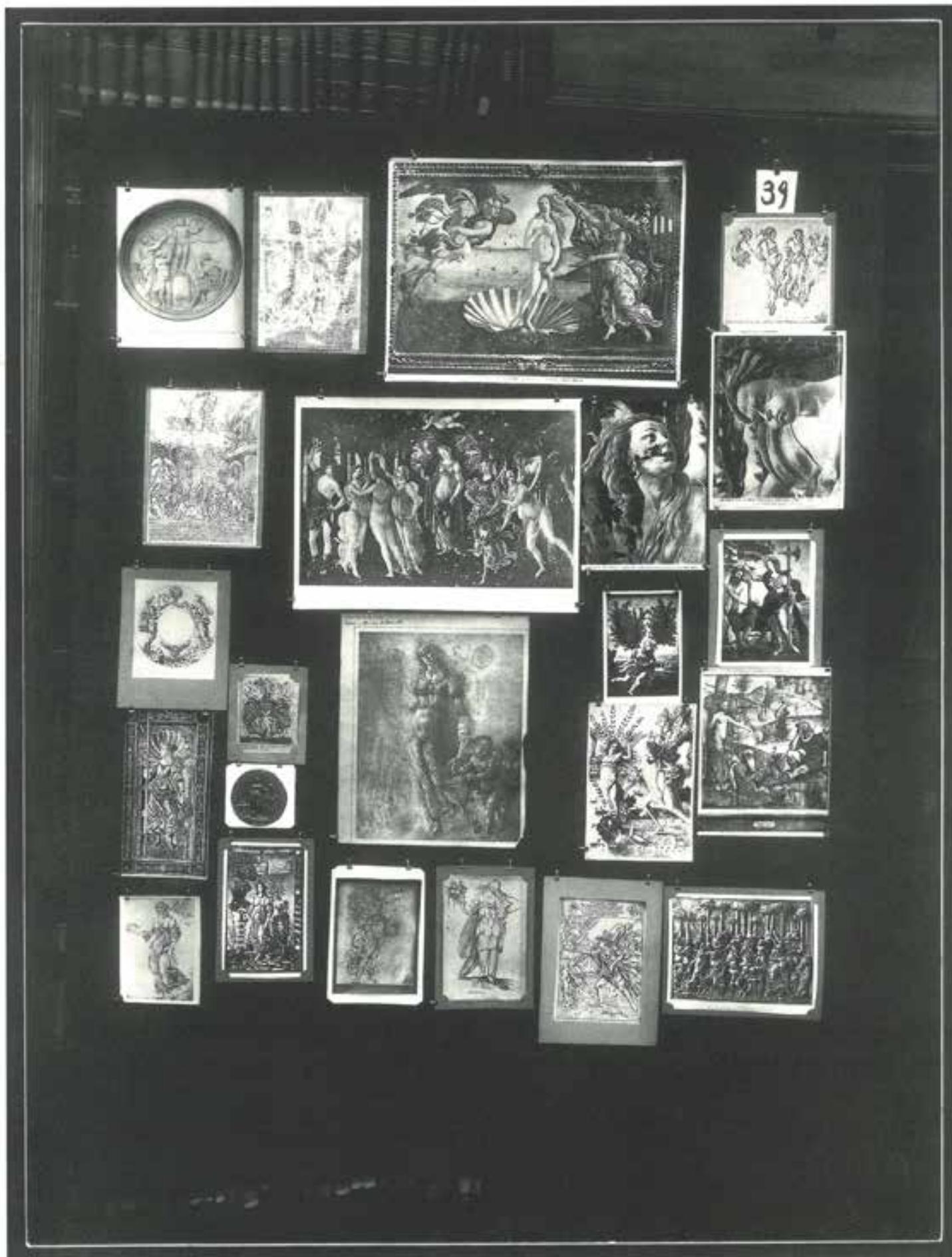


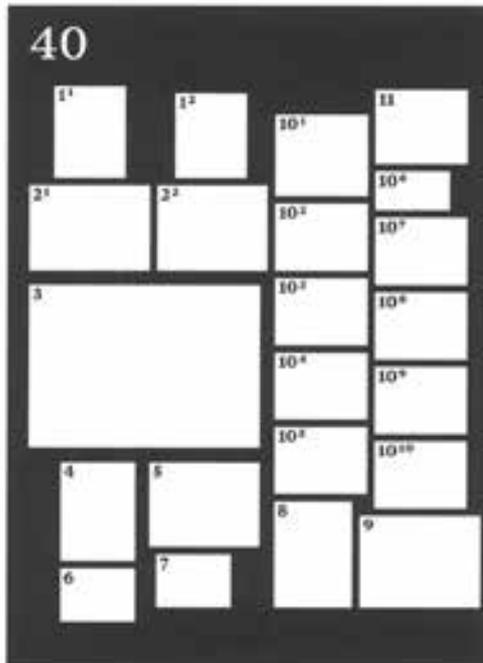
38



Botticelli. Style idéal, Baldini 1 et 2.
Amour à l'antique. Pallas en bannière
de tournoi. Images de Vénus.
Apollon et Daphné = métamorphose.
Corne d'Achéloos

- 1 *Icare et Dédale, Pâsiphée et Artémis*
Maso di Bartolomeo
Tondo en marbre d'après une gemme antique, 1452
Florence, cour du Palazzo Medici-Riccardi
- 2^a *Les Enfants de la planète Vénus*
Gravure sur cuivre extraite du «Calendrier Baldini», 1^{re} édition, Florence, vers 1460
- 2^b *Les Enfants de la planète Vénus*
Gravure sur cuivre extraite du «Calendrier Baldini», 2^e édition, Florence, vers 1465
- 3 *Jeune homme et jeune fille tenant une sphère – Laurent de Médicis et Lucrezia Donati*
«Amor vuol fe et dove fe nonne amor non puo*»
Gravure sur cuivre, Florence, vers 1465-1480
* devise inscrite sur la banderole
- 4 *La chaste Pallas comme déesse protectrice dans la joute amoureuse de Julien Pallas Athénée*
Sceau de Julien de Médicis, Florence, dernier quart du XV^e siècle
- 5 *Pallas Athénée*
Marqueterie, 1476
Urbino, Palazzo Ducale
- 6 *Pallas Athénée*
Entourage de Sandro Botticelli
Dessin à la plume et estompe
Florence, galerie des Offices, Gabinetto Disegni e Stampe
- 7 *Femme avec casque et rameau d'olivier (Minerva Pacifera)*
Francesco Laurana
Revers de la médaille de René d'Anjou et Jeanne de Laval, 1463
- 8 *Pallas Athénée*
Tapisserie d'après un dessin de Botticelli, 1491
Favelles, collection du vicomte de Baudreuil
- 9 *La Naissance de Vénus*
Sandro Botticelli
Tempéra sur toile, 1482-1483
Florence, galerie des Offices
- 10 *Achille à Skyros découvert par Ulysse*
Entourage de Sandro Botticelli
Dessin à la plume d'après un relief de sarcophage romain*
Chantilly, musée Condé
* vers 250-260; Woburn Abbey, Bedfordshire
- 11 *Le Printemps*
Sandro Botticelli
Tempéra sur bois, vers 1485-1487
Florence, galerie des Offices
- 11^a Vue générale
- 11^b La nymphe Chloris
Détail
- 11^c Zéphyr
Détail
- 12 *L'Allégorie de l'abondance*
Sandro Botticelli
Dessin, vers 1470-1480
Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings
- 13 *Jeune femme avec corne d'abondance (Abundantia)*
Bernardino Pinturicchio
Dessin à la plume, vers 1490
Florence, galerie des Offices, Gabinetto Disegni e Stampe
- 14 *Fortune*
Bernardo Buontalenti
Dessin, 1589
Londres, collection Oppenheimer
- 15 *Apollon et Daphné*
Antonio Pollaiuolo
Tempéra sur bois, 1472-1473
Londres, National Gallery
- 16 *Apollon et Daphné*
Miniature d'un manuscrit attribuée à Giovanni Pietro Birago, dernier tiers du XV^e siècle
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod. 377, 4
Extravagantes, fol. 23r
- 17 *Apollon et Daphné*
Hanz von Kulmbach
Xylographie pour Konrad Celtis, *Quattuor Libri Amorum*, Nuremberg, 1502, fol. VIIr
- 18 *Pallas et le Centaure*
Sandro Botticelli
Tempéra sur bois, 1482
Florence, galerie des Offices
- 19 *Apollon et Daphné*
Bernardino Luini
Fragment de fresque de la villa Pelucca près de Monza, 1520-1523
Milan, Pinacoteca di Brera
- 20 *Les Hommes méritants aux Champs Élysées*
Andrea Briosco dit Riccio
Bas-relief en bronze provenant du monument funéraire de Girolamo et Marcantonio Della Torre, 1516-1521
Paris, musée du Louvre





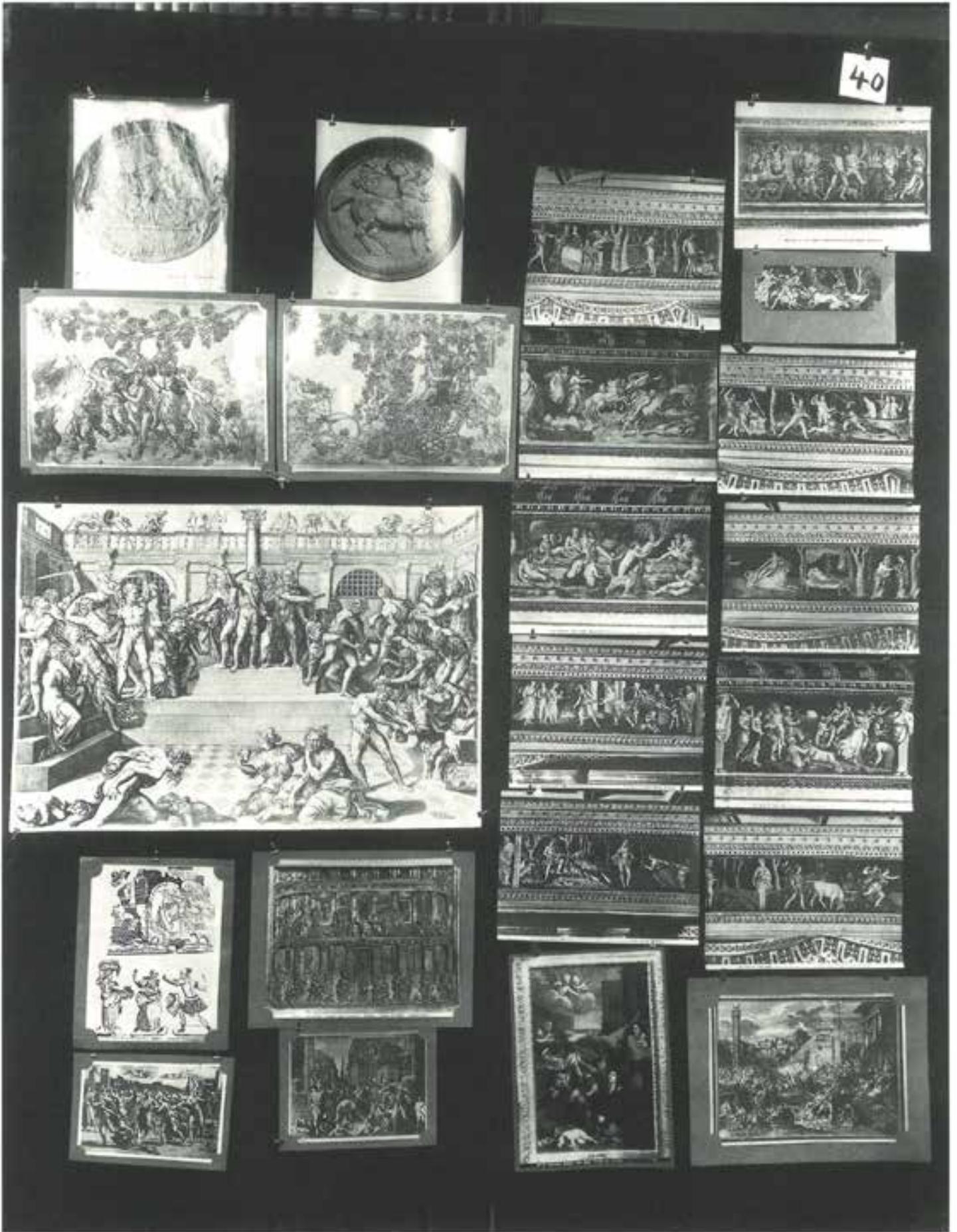
Percée du tempérament antique. Représentation en continu (comme cortège triomphal de figures antiques? = frise). Infanticide = mère en furie? Excès de la formule de pathos

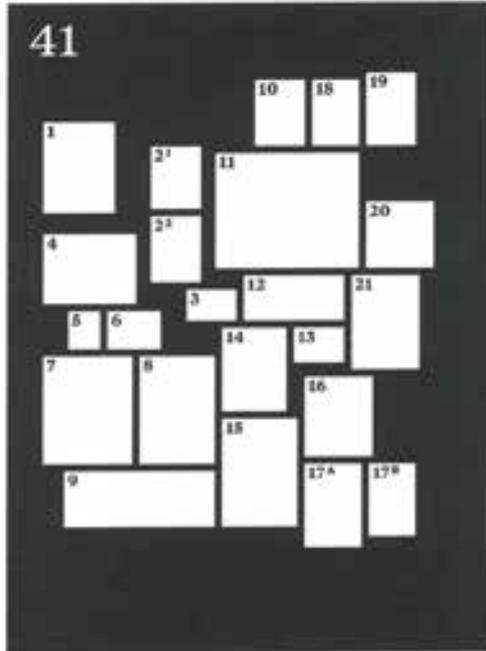
- 1 Tondi en marbre d'après des gemmes antiques
Maso di Bartolomeo
1452
Florence, cour du Palazzo Medici-Riccardi
- 1* *Le Triomphe d'Amour*
1* *Centaure*
- 2* *Le Triomphe de Bacchus et Ariane*
Gravure sur cuivre d'après Sandro Botticelli, vers 1480-1490
- 3 *Le Massacre des Innocents*
Marcantonio Raimondi ou Marco Dente
Gravure sur cuivre d'après Baccio Bandinelli, vers 1520

- 4 *La Fuite en Égypte et Le Massacre des Innocents*
Xylographie
In Giorgio Nicodemi, *I legni incisi del Museo Bresciano*, Brescia, 1921, p. 21
- 5 *Le Jugement de Salomon*
Bartolomeo Bellano
Bas-relief en bronze, 1484-1488
Padoue, San Antonio
- 6 *Le Massacre des Innocents*
Marcantonio Raimondi
Gravure sur cuivre d'après Raphaël, 1^{re} moitié du XVI^e siècle
- 7 *La Peste d'Asdod*
Nicolas Poussin
Huile sur toile, 1630
Paris, musée du Louvre
- 8 *Le Massacre des Innocents*
Guido Reni
Huile sur toile, 1611
Bologne, Pinacoteca Nazionale

- 9 *Le Massacre des Innocents*
Bernard Picart
Gravure sur cuivre, illustration de Barthold Hinrich Brockes, *Verteutschter Bethlehemitischer Kindermord des Ritters Marino*, Tübingen, 1739
- 10 *Scènes mythologiques d'après les Métamorphoses d'Ovide*
Baldassarre Peruzzi
Fresque, 1510-1518
Rome, villa Farnesina, Sala del Fregio
- 10* Les travaux d'Hercule
- 10* Aurore et Céphale
- 10* Apollon et Daphné
- 10* La mort de Méléagre
- 10* Orphée et Eurydice
- 10* Méléagre chassant le sanglier

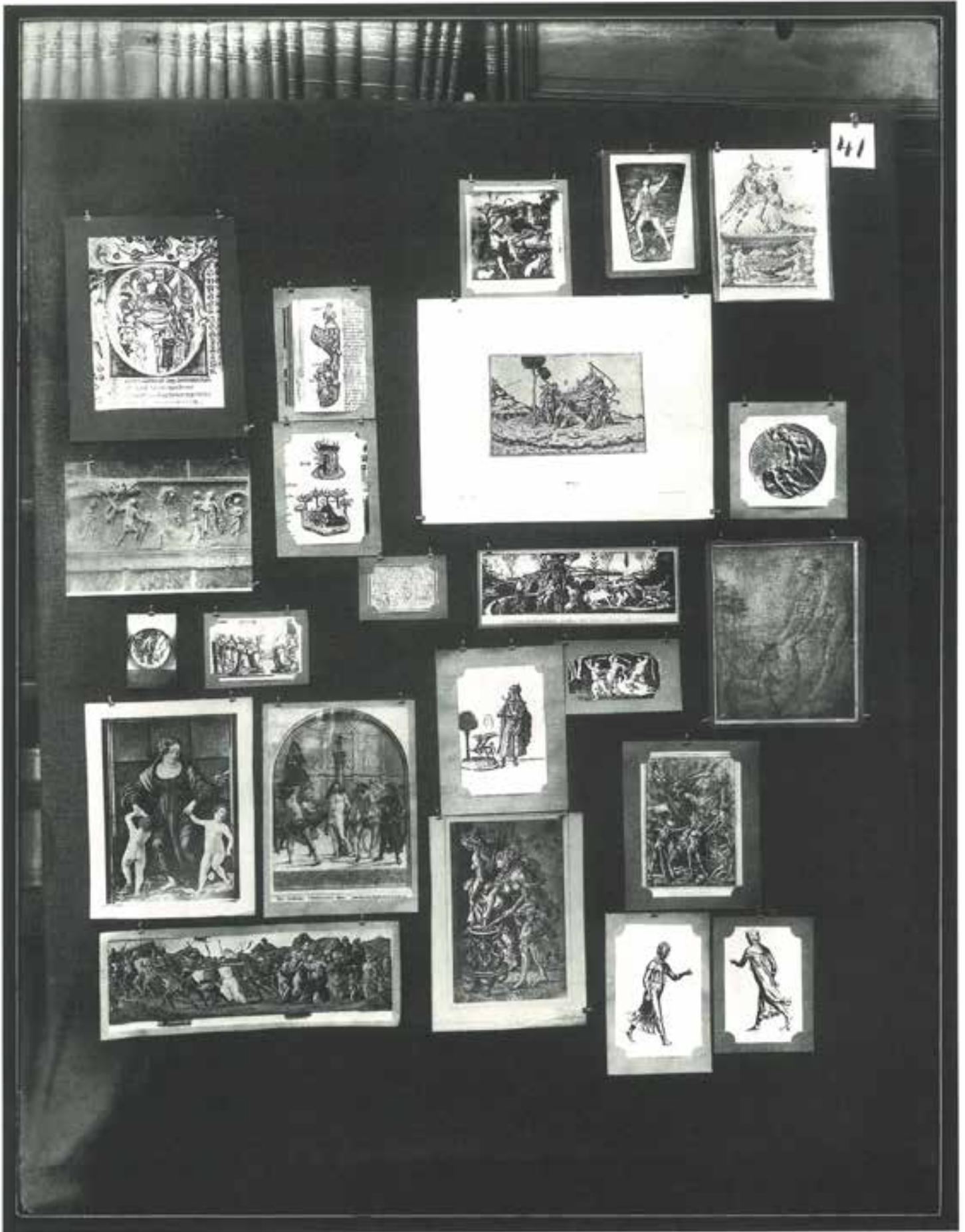
- 10* Diane, la mort d'Actéon
- 10* L'enlèvement d'Europe. Danaé, Jupiter et Sémélé
- 10* Bacchus et Ariane
- 10** Hercule et Mercure, Mercure et le troupeau d'Apollon, l'enlèvement d'Europe
- 11 *Le Triomphe de Bacchus et Ariane*
Matteo Balducci
Cassone, 1^{re} moitié du XVI^e siècle
Gubbio, Palazzo dei Consoli, Pinacoteca





Pathos de l'anéantissement [cf. planche 5]
Victime sacrificielle. Nymphes comme sorcières.
Libération du pathos

- 1 *Médée*
Nicolò di Giacomo di Nascimbene, dit Nicolò da Bologna
Initiale enluminée D
Manuscrit des *Decem Tragoediae* de Sénèque, fin XIV^e siècle
Innsbruck, Universitätsbibliothek, cod. 87, fol. 120r
- 2 *Scènes de l'histoire de Médée*
Manuscrit de *Fall of Princes* de John Lydgate, vers 1450 - 1460
Londres, The British Library, ms. Harley 1766
- 2¹ *Œnée devant la dépouille de son fils Méléagre, fulte de Jason et Médée*
fol. 31v
- 2² *Créuse dans les flammes, Médée tuant ses enfants*
fol. 33r
- 3 *Scènes de l'histoire de Médée*
Xylographie extraite des *Métamorphoses* d'Ovide, Venise, Nicolaus Moretus, 1586, livre 7, p. 135
- 4 *Le Miracle de saint Bernardin*
Agostino di Duccio
Relief, 1457 - 1461
Pérouse, linteau de la porte de l'oratoire de San Bernardino
- 5 *Caritas*
Mastro Giorgio (Giorgio Andreoli)
Coupe en céramique de Faenza d'après une gravure de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, 1520
Florence, Museo Bardini
- 6 *Jésus entouré de petits enfants*
Georg Pencz
Gravure sur cuivre, vers 1548
- 7 *La femme d'Hasdrubal conduisant ses enfants dans le temple en flammes**
Ercolo de' Roberti
Huile sur bois, vers 1480 - 1481
Washington, National Gallery of Art
* avant 1930 interprété comme *Médée et ses enfants*
- 8 *La Flagellation du Christ*
Luca Signorelli
Huile sur bois, 1480 - 81
Milan, Pinacoteca di Brera
- 9 *L'Ascension du Golgotha*
Ercolo de' Roberti
Prédelle du maître-autel de San Giovanni in Monte, Bologne, 1482 - 1486
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister
- 10 *Orphée charmant les animaux*
Atelier de Michele da Verona
Peinture, fin du XV^e - début du XVI^e siècle
Cricovic, Château Wawel, collection Lanckoroński (anciennement à Vienne)
- 11 *La Mort d'Orphée*
Maître ferrarais
Gravure sur cuivre, vers 1465
Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
- 12 *Orphée et Eurydice*
Jacopo del Sellaio
Cassone, après 1471
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
- 13 *La Mort d'Orphée*
Baldassarre Peruzzi
Fresque, 1509 - 1510
Rome, villa Farnesina, Sala del Fregio
- 14 *Orphée*
Miniature de 1480 d'après une illustration de Nicolò d'Antonio degli Agli, *Le admirande magnificentie et stupidissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro Constantino Sforza, per Madonna Camille [...]*, Florence, 1475
Rome, Biblioteca Vaticana, cod. Vat. Urb. lat. 890, fol. 64v
- 15 *Deux sorcières près du feu magique dans un tripode*
Dessin à la plume attribué à Filippino Lippi, 1495 - 1502
Florence, galerie des Offices, Gabinetto Disegni e Stampe
- 16 *Le Départ pour le Sabbat*
Albrecht Altdorfer
Dessin à la plume, 1506
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques
- 17¹ *Hécate (ou Prudence)*
* Statuette en bronze attribuée à Andrea Riccio ou Francesco da Sant'Agata, Padoue, vers 1500
Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung
- 17² *David*
Andrea del Castagno
Bouclier en cuir peint, vers 1450
Washington, National Gallery of Art
- 19 *Pyrrhus sacrifiant Polyxène sur la tombe de son père*
Dessin à la plume de la «Chronique illustrée», fol. 38r, anciennement attribué à Maso Finiguerra, 1460 - 1470
Londres, The British Museum, Department of Prints and Drawings
- 20 *Hercule en «victoriam dominator»*
Gianfrancesco Caroto
Revers d'une médaille de Boniface Paléologue II, marquis de Monferrat, 1517 - 1518
- 21 *Scène de combat (Hercule et Cacus)*
Antonio Pollaiuolo
Dessin à la plume d'après un sarcophage* du Campo Santo de Pise, vers 1471
Turin, Biblioteca Nazionale
* II^e siècle



Si Aby Warburg a été le premier à définir une méthode d'interprétation iconologique, s'il a créé une bibliothèque des sciences de la culture unique au monde, l'innovation décisive qu'il a introduite dans le champ épistémologique de l'histoire de l'art est bien *Mnémosyne* : œuvre absolument originale et unique, dont l'ambition n'est rien moins que de poser les fondements d'une grammaire figurative générale, et qui ouvre des perspectives dont la portée n'a pas encore été totalement mesurée. Par la complexité des problèmes auxquels s'est confronté Warburg face à cet immense corpus d'images, c'est l'attention de l'ensemble des sciences humaines qu'il a attirée sur son œuvre.

Resté inachevé à la mort de l'auteur, ayant mobilisé l'énergie intellectuelle et physique de ses dernières années, *Mnémosyne* peut être considéré comme l'aboutissement de toutes ses recherches. Il constitue le plus ambitieux corpus d'images jamais réuni, dont la genèse et l'évolution sont liées à une pratique discursive et à un mode de transmission du savoir que préconisait Warburg, mais qu'il convient aussi d'examiner sous l'angle de ses relations avec le problème de la mémoire et avec sa bibliothèque. L'essai de Roland Recht se propose de replacer ce *work in progress* dans son contexte intellectuel.

Professeur au Collège de France, membre de l'Institut, Roland Recht a donné une impulsion décisive à l'historiographie de l'art par ses publications mais aussi par son enseignement. Il est sans doute l'un des meilleurs connaisseurs des méthodes et des théories de l'histoire de l'art : dès le début des années 1980, il donnait à l'université de Bourgogne un séminaire sur Aby Warburg en un temps où aucun de ses écrits n'avait été traduit en français.





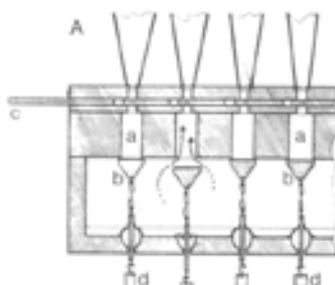
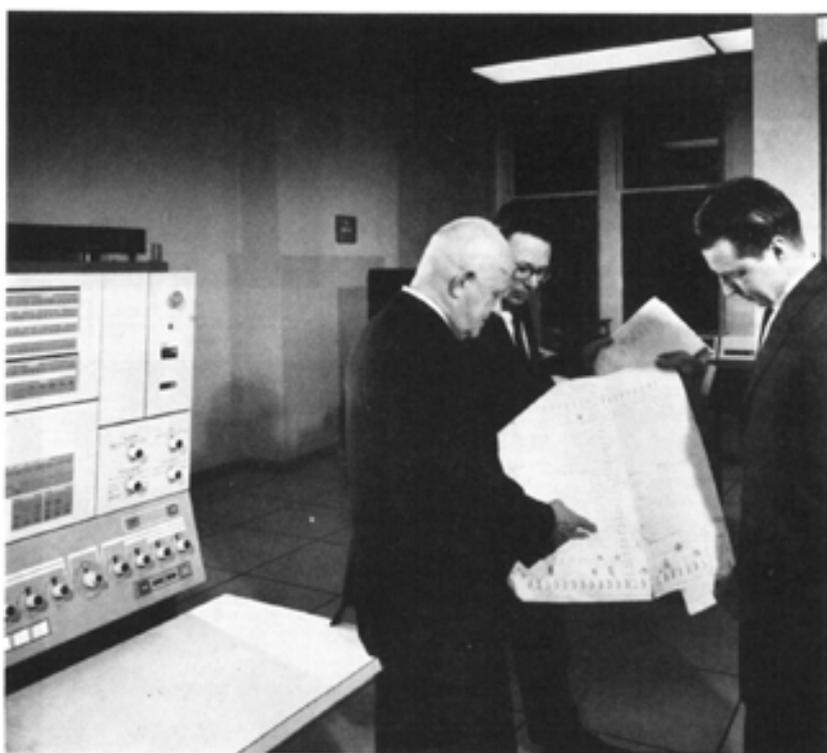


329 Werkstatt zur Herstellung von Stereo-Bildern. Die stereoskopische Aufnahme stammt aus der Zeit um 1870.

330 Glockenturm Ivan des Großen im Moskauer Kroml. Stereo-Aufnahme aus dem Jahre 1868. Beispiel eines Bildes, das in der Draufsicht einfarbig, in der Durchsicht koloriert erscheint. Die Kolorierung befindet sich auf der Rückseite des dünnen Papiers. Wolken und Lichter sind nur auf dem einen Bild. (Siehe S. 292)

331 Hochzeit beim Photographen. Aus einer Grotesken-Serie mit Skelett-Figuren.

Right, below: The Chief Ship Surveyor, left, in the computer centre with two senior surveyors examining plans of the midship section of one of the many tankers in the 200.000 tons deadweight and upwards range being built to Lloyd's Register class.



DE WORTEL.

13. Betekenis. De wortel dient in het algemeen:
 a. tot voedsel- en wateropname uit de bodem;
 b. tot stevige bevestiging van de plant in de grond.

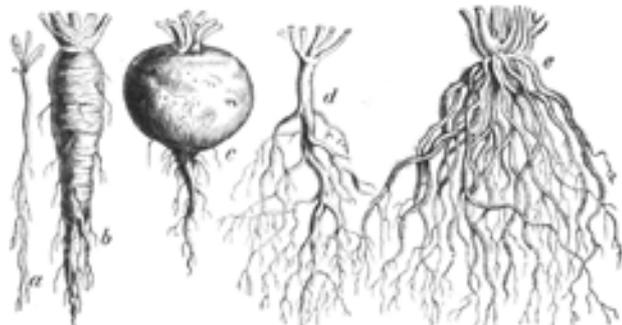


Fig. 21. Verschillende wortelstelsels; a weinig vertakte hoofdwortel, b en c verdikte hoofdwortels, d hoofdwortel met zijwortels, e bijwortels.



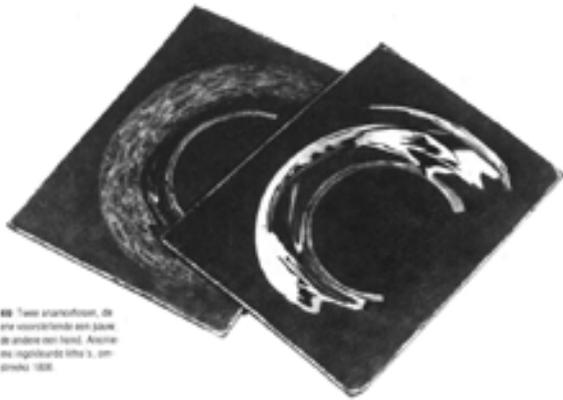
De groeirichting van het lichaamshaar, hier schematisch weergegeven bij een embryo, verloopt bij de mens in andere patronen dan bij de overige primaten. Bij de mens zou men er een bewijs in kunnen zien van een stroomlijn-ontwikkeling. (Naar Hardy; oorspronkelijk naar Wood-Jones.)



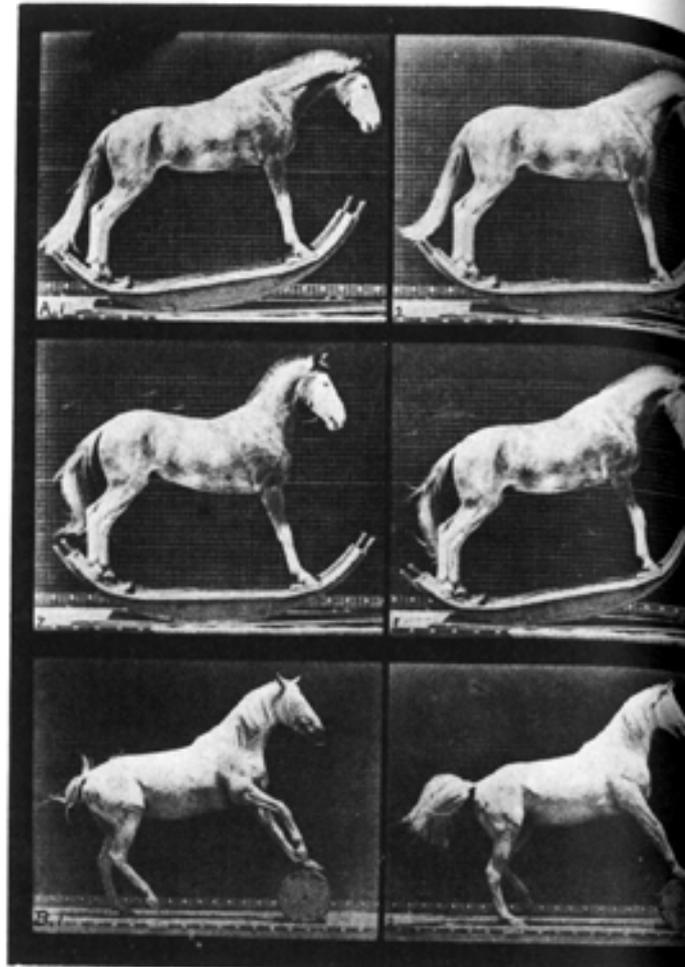
Physica sacra von Johann Jakob Scheuchzer (1733, Tafel 344). Im Rahmen dieses Bibelwerkes wird der damalige Stand der Kenntnisse von Bau und Funktion des Herzens auf Grund der besten zeitgenössischen Arbeiten dargestellt.



Vincenzo de' Rossi (1521-1587):
Kamer mit der Familie Cosimo I.

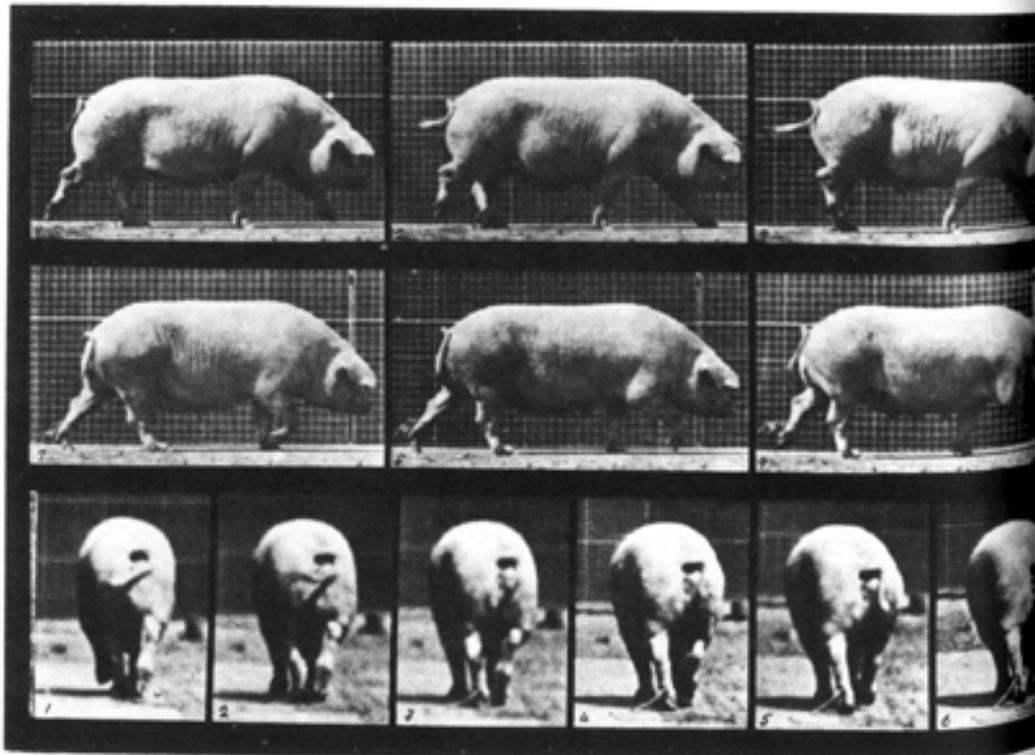


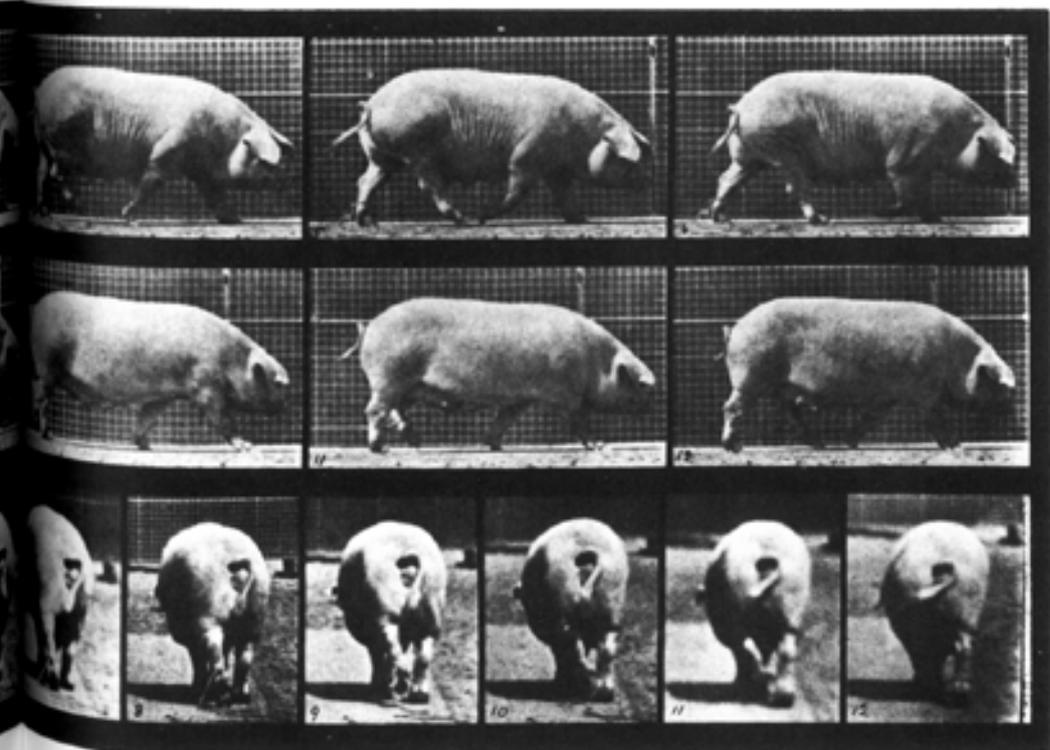
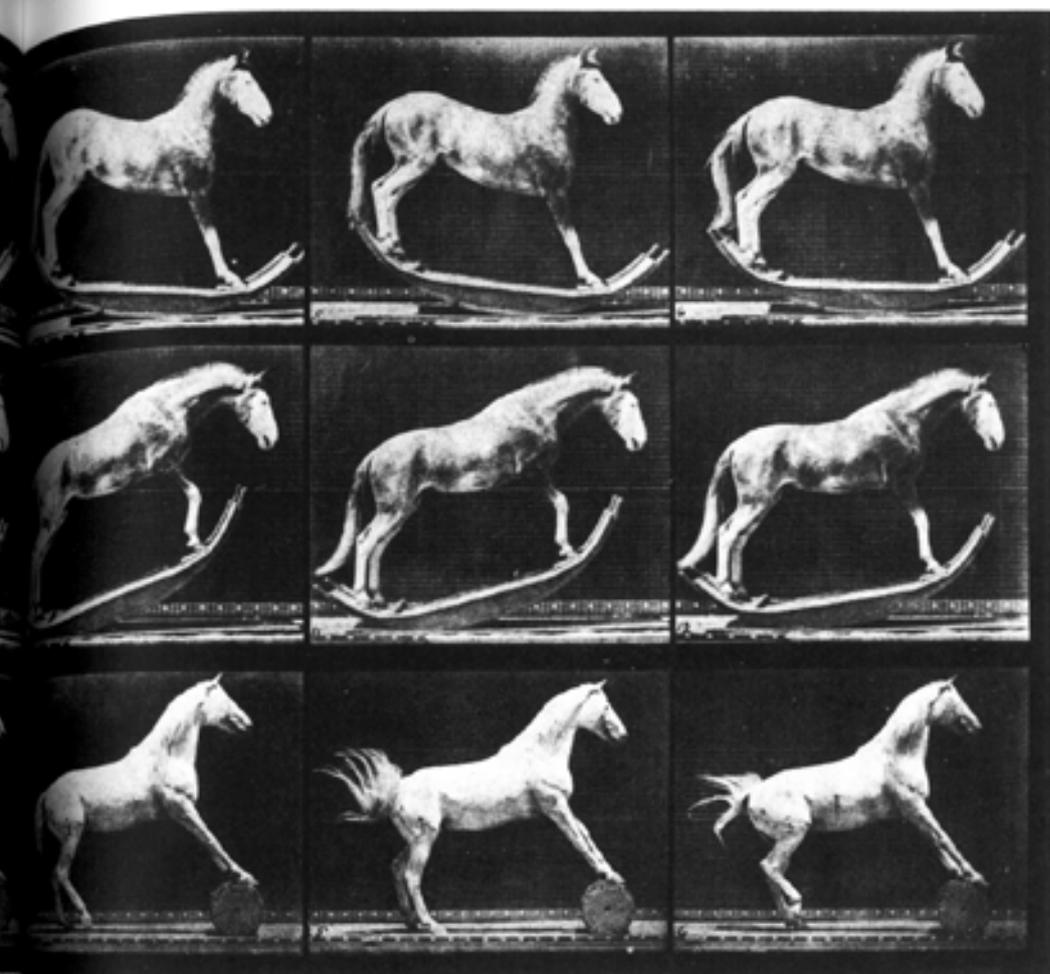
88 Trazo anatómico de una vacante en el pie de un caballo. A la izquierda el pie, a la derecha el pie, en un plano 180°.



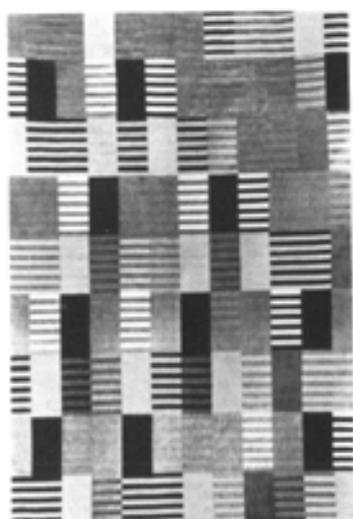
A. HORNET ROCKING.

B. EAGLE ROLLING A BARREL.



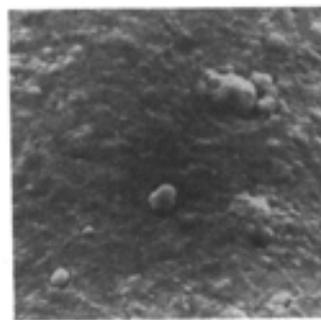
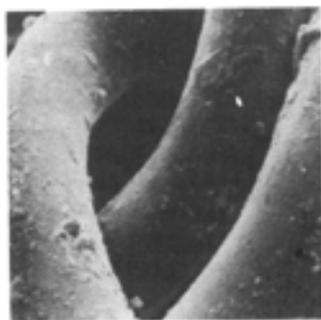
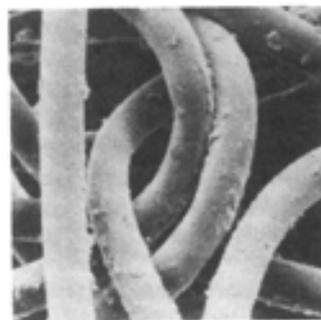
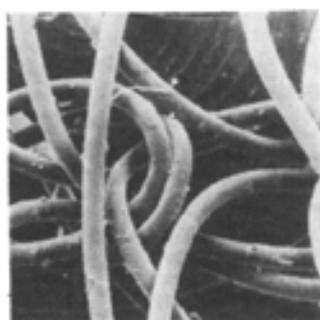
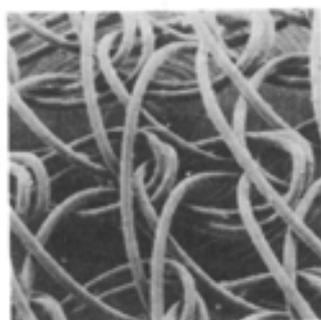
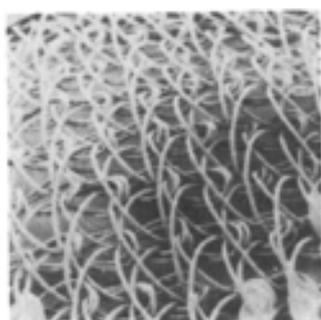


One-half stride in 8 phases



Wasser, Berlijn 1929. In Berlijn werkt hij later samen met Moholy-Nagy aan de encenering van Piscator's 'Kaufmann von Berlin' (1928-29). Niegeman verblijft 1930-31 in Koningsbergen, daarna vertrekt hij naar de USSR, waar hij hoofdzakelijk betrokken is bij de ontwikkeling van de stad Magnitogorsk en de industrieterreinen aldaar. In 1937 keert hij terug naar Nederland, waar hij van 1939 tot 1954 leraar van de afd. binnenhuis is aan het Instituut voor Kunstnijverheidsonderwijs te Amsterdam.

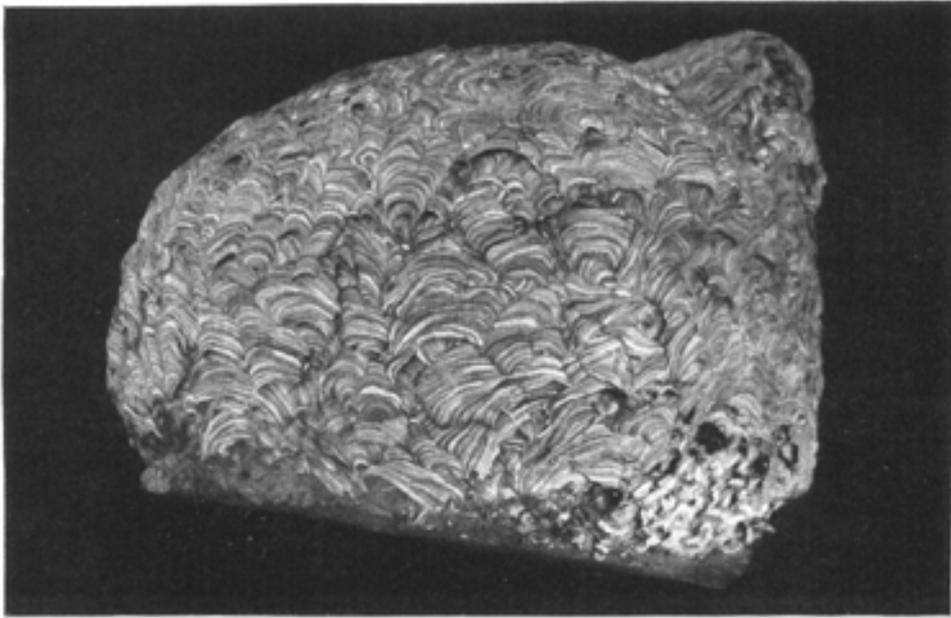
R. D.



Voorbeeld van het beeld als observatie-instrument : Met een nieuwe raster-elektronenmicroscop, die naar in Duitsland ontdekte principes in Engeland wordt vervaardigd door Cambridge Scientific Instruments, werden deze opnamen gemaakt. Van linksboven naar rechtsonder zijn 45-, 120-, 240-, 490-, 1220- en 12.200 malige vergrotingen van een nylonkous te zien. Op het laatste beeld is slechts een detail van de oppervlakte van één enkele draad zichtbaar.



010

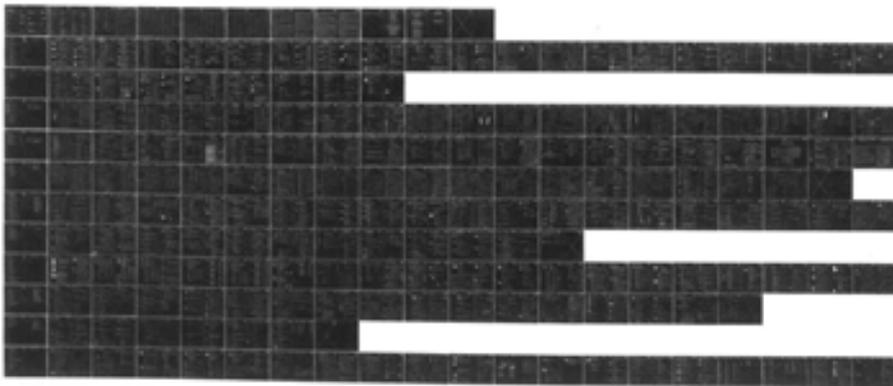
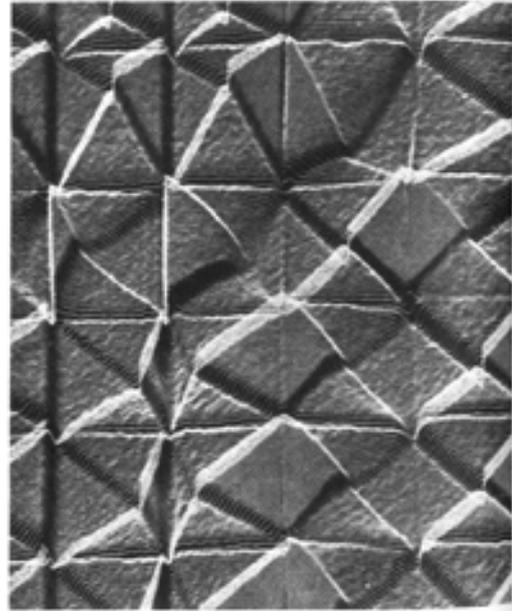


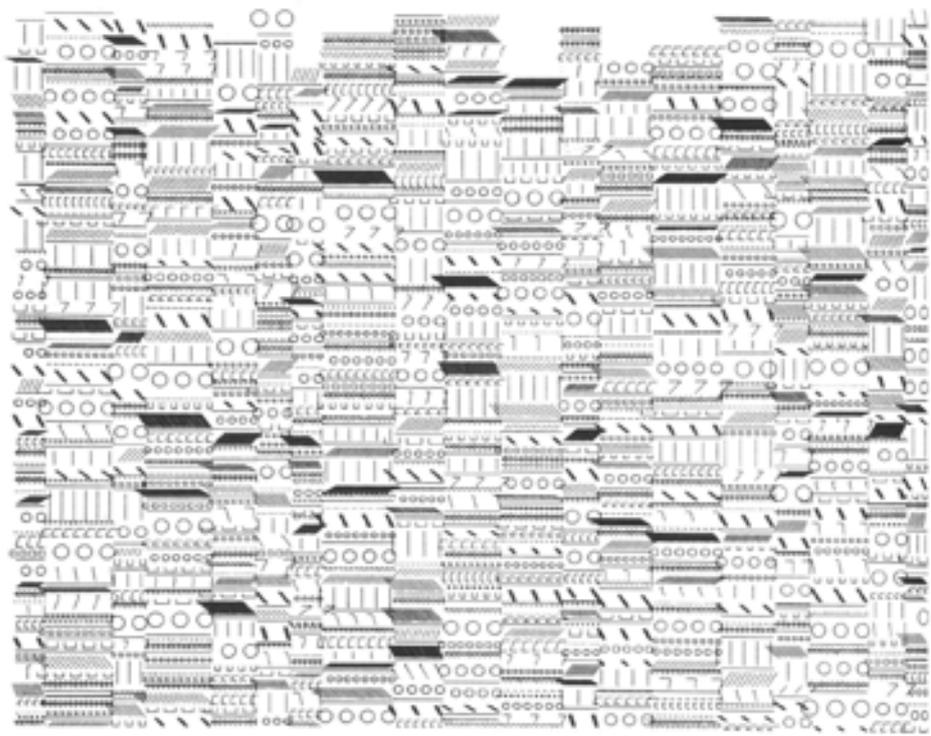
TWEE WESPEN-NESTEN



Anfang des Oktetts in Schuberts Handschrift

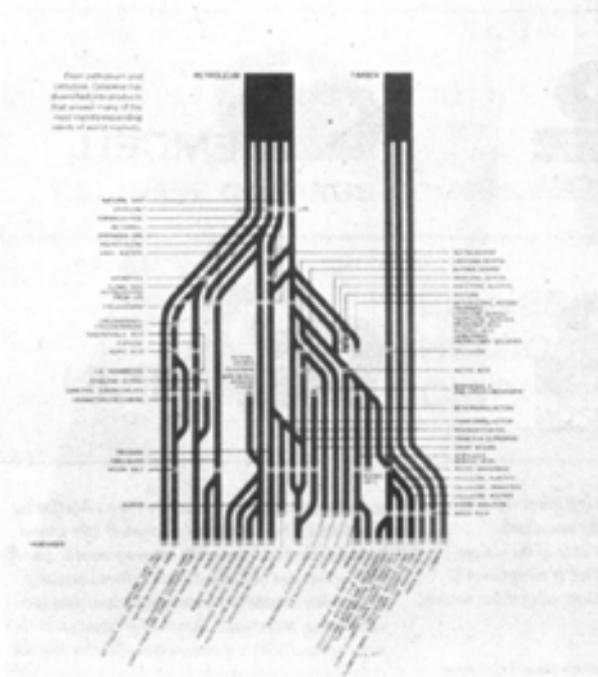
011



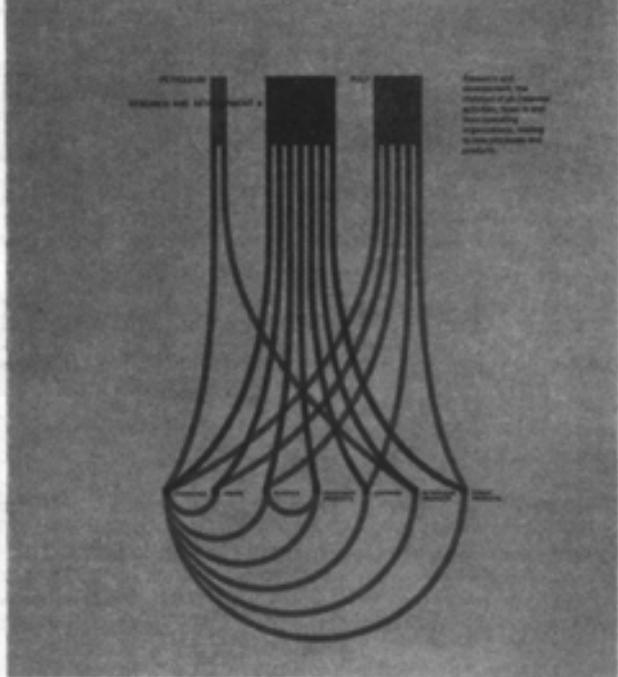


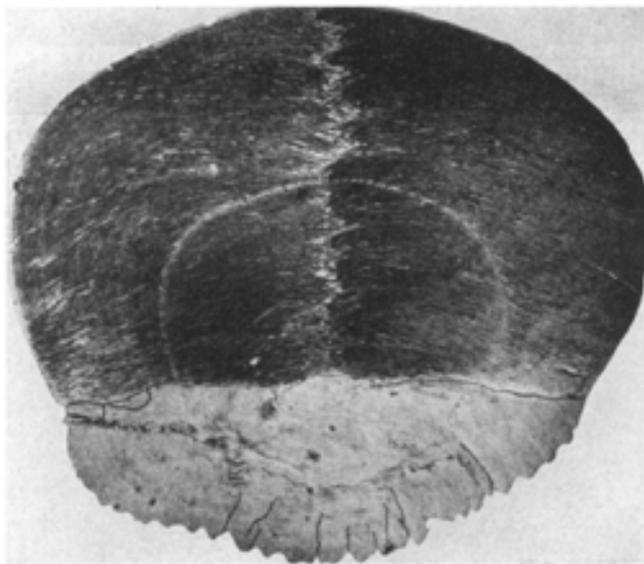
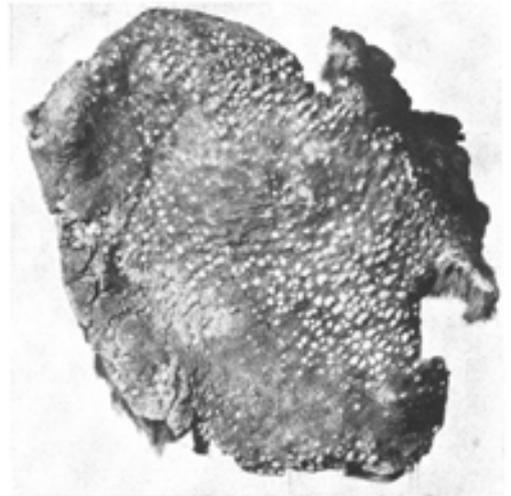
3 Computergrafik, Programm 71, o. Dat.

Chinese Products



Research for Future Products

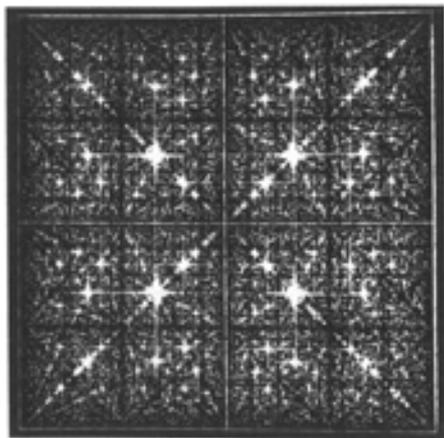




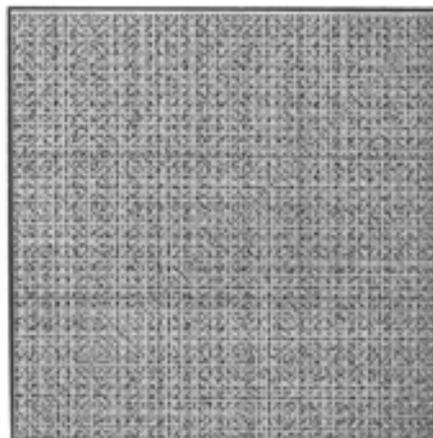
PLAAT 20.

Boven: uit het middelste gedeelte van een zalm-schub, (vergroot); de punt van de pijl wijst de overgangszone tusschen de zoetwater- en de zee-periode aan.

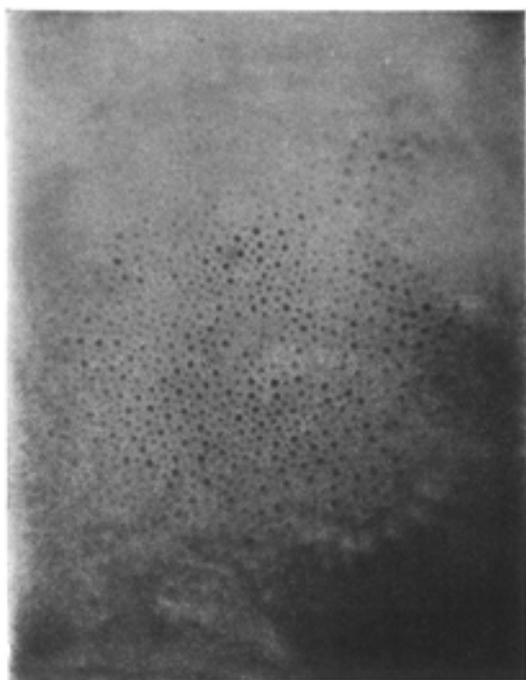
Onder: schub van een tweejarige haring met jaarring (vergroot).



26 Relative Primzahlen
© MRS-BTL, 1972

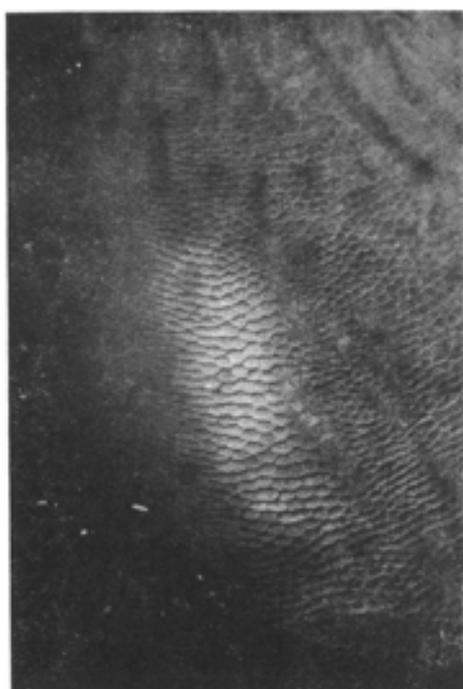


27 Primzahl Spektrum
© MRS-BTL, 1972



DE BORSTELIGE SCHAALCELPOLIEP

Het vergrootte midden deel van een schijf, waarvan de geheele middellijn ongeveer drie cM. is. De cellen liggen aan de kanten buiten het veld van de fotografie.



DE HUID VAN DE SPIN

Uit deze photographie blijkt duidelijk, hoe wij door een nauwkeurig onderzoek een verborgen schoonheid kunnen ontdekken in iets dat schijnbaar leelijk is.



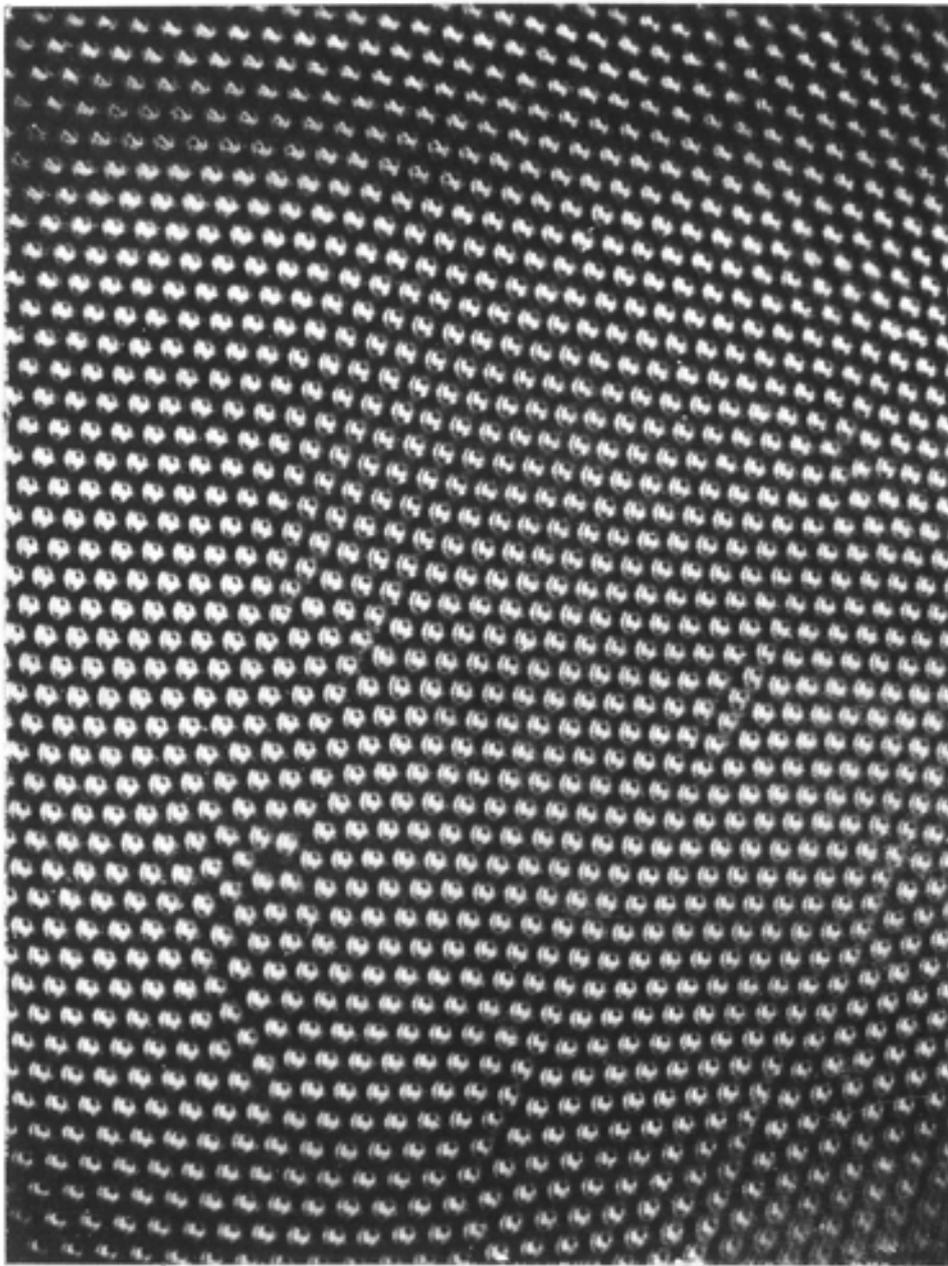
FOSSIELE WIND

De inwerking van den wind op de golfjes die de zeekust bespoelen. De wind woei in de schuinite zoodat de golven in eene richting op de kust kwamen en in de tegenovergestelde richting terugvielen. Het bewegende water deed het zand rimpelen en liet er dit mooie patroon op achter.



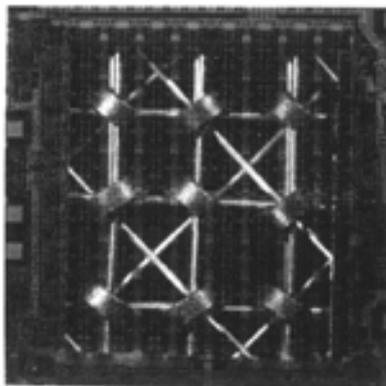
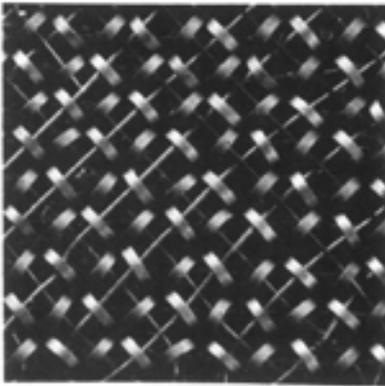
DE COBEGO OF VLIEGENDE MAKI

Dit vreemde dier hoort thuis in de wouden van den Indischen Archipel en van de naburige eilanden. Het kan vliegen, niet door middel van vleugels, zooals de vleermuis, maar door middel van de huidplooi, die zich van den eenen poot naar den anderen uitstrekt.



GEZIEN DOOR HET OOG VAN EEN KEVER

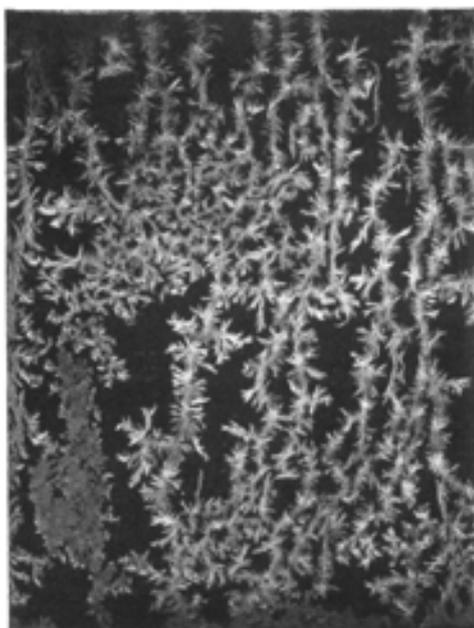
Zóó zal een postzegel er uitzien, wanneer hij door het oog van een kever gefotografeerd wordt. Het oog is „samengesteld”, dat is het bestaat uit ontelbare lenzen, waarvan iedere lens van een bepaald voorwerp een beeld vormt en naar de hersenen overbrengt. Men denkt dat hij hiermede niet een aantal malen hetzelfde beeld waarneemt, maar dat de lenzen het dier steeds een panorama te zien geven.



Arbeitsinstrument für Druckschrift heute: Magnetspeicher einer EDV-Anlage. Von der Druckschrift selbst ist nichts zu sehen. Die Einheiten des Magnetskernspeichers sind Träger der Ja-Nein-Funktion, aus denen der Buchstabe über Stromstöße digital zusammengesetzt belichtet wird. Der Magnetskernspeicher nach der Abbildung links gehört schon zur vergangenen Rechnergeneration, Rechts eine starke Vergrößerung eines Speicherbausteins in neuester Technik, der Magnetskernspeicher



IJS-KRISTALLEN

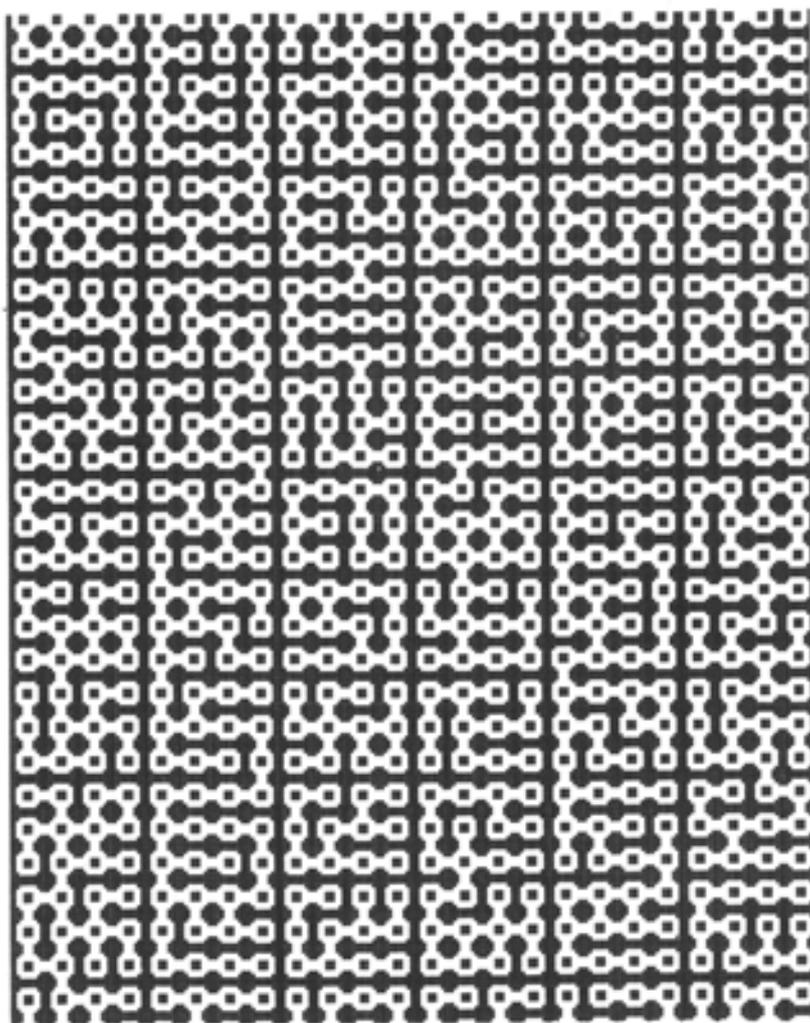
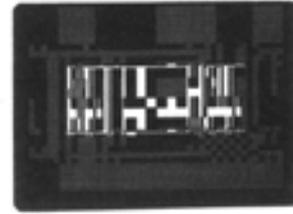
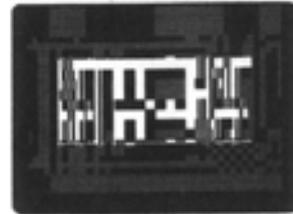
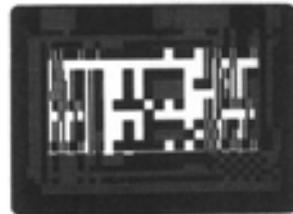
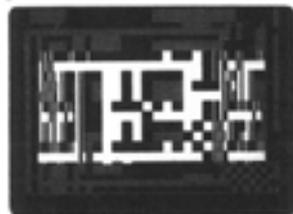
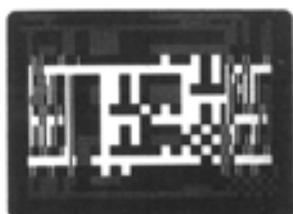


IJSBLOEMEN OP DE RUITEN

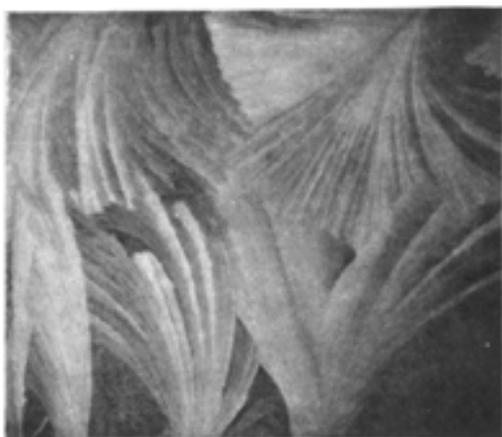


IJS-KRISTALLEN

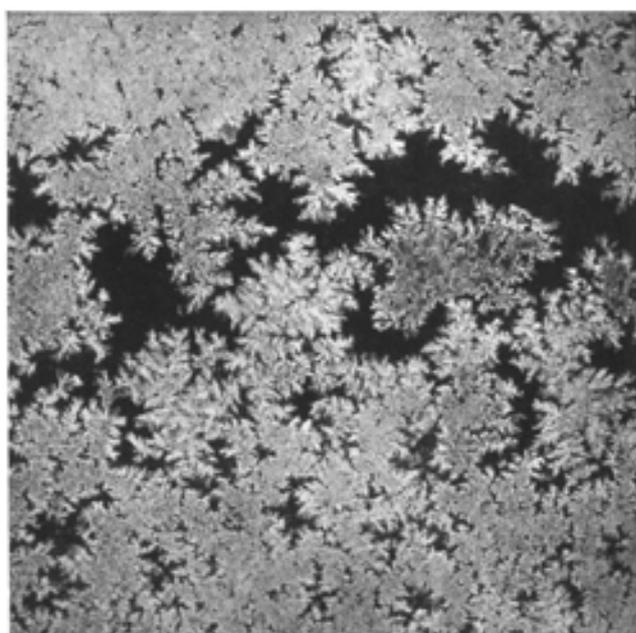
Deze Kristallen, die in het water ontstaan, vormen het eerste stadium van het vaste ijs.



43 Kenneth C. Knowlton, Computergrafik, konzipiert mit Hilfe der Programmiersprache EXPLOR *

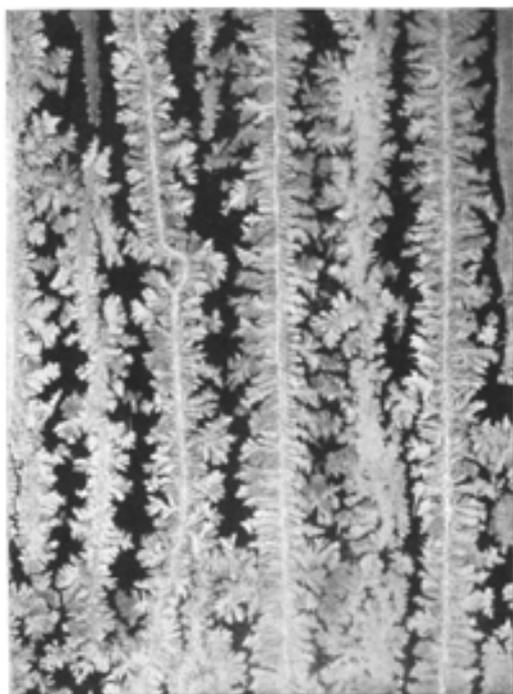


Een waaiervormig patroon, waarin de waaiers over elkaar heen slaan.



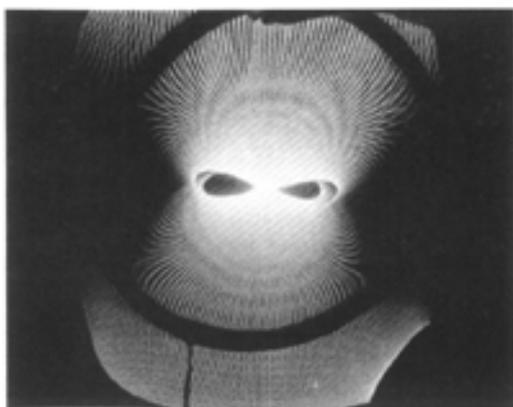
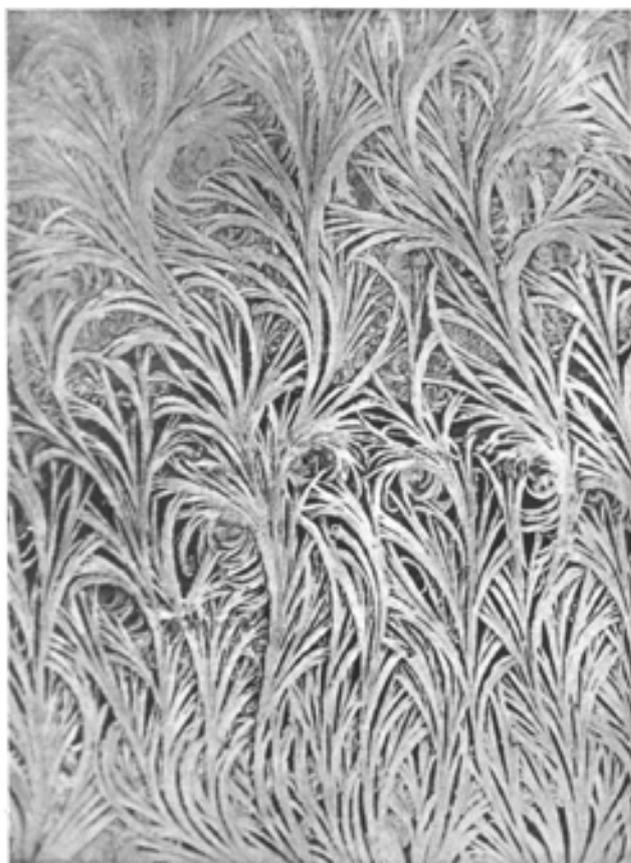
VORSTKRISTALLEN

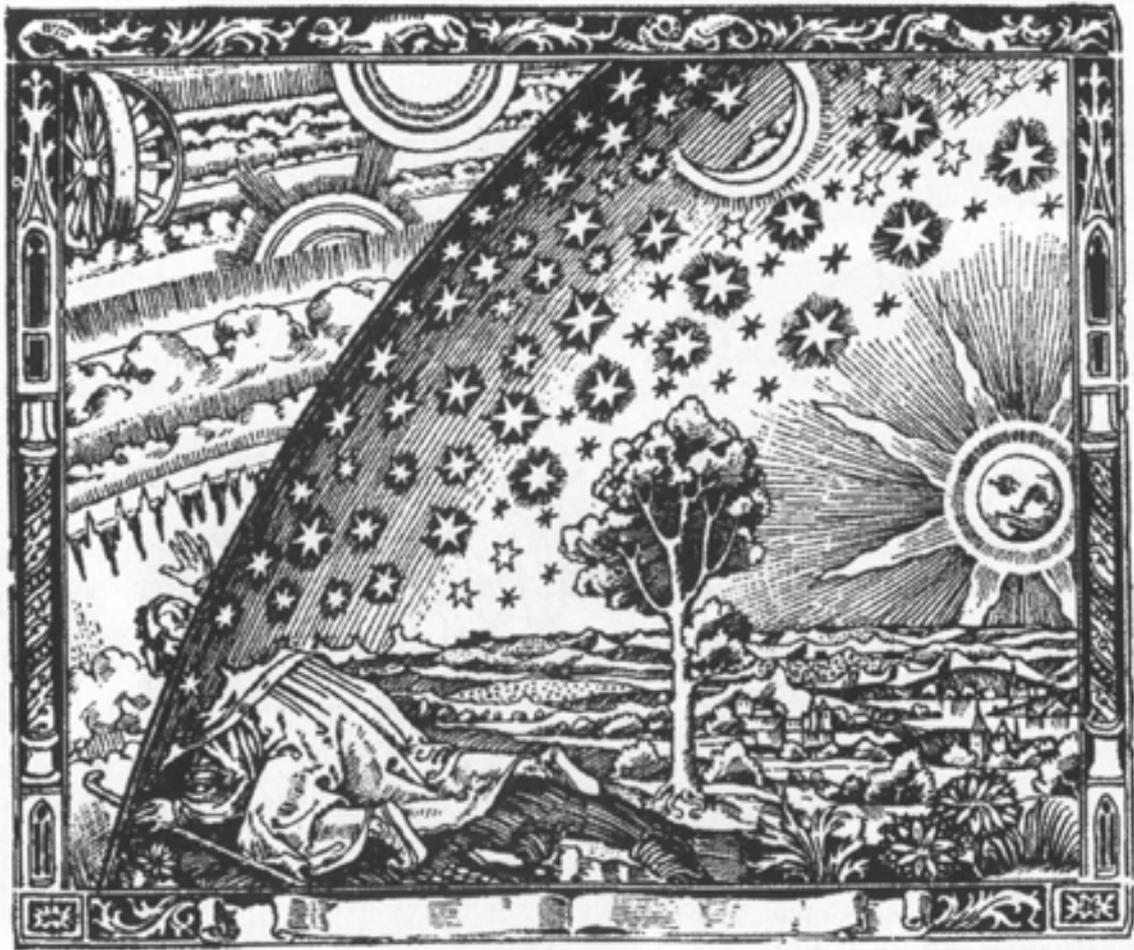
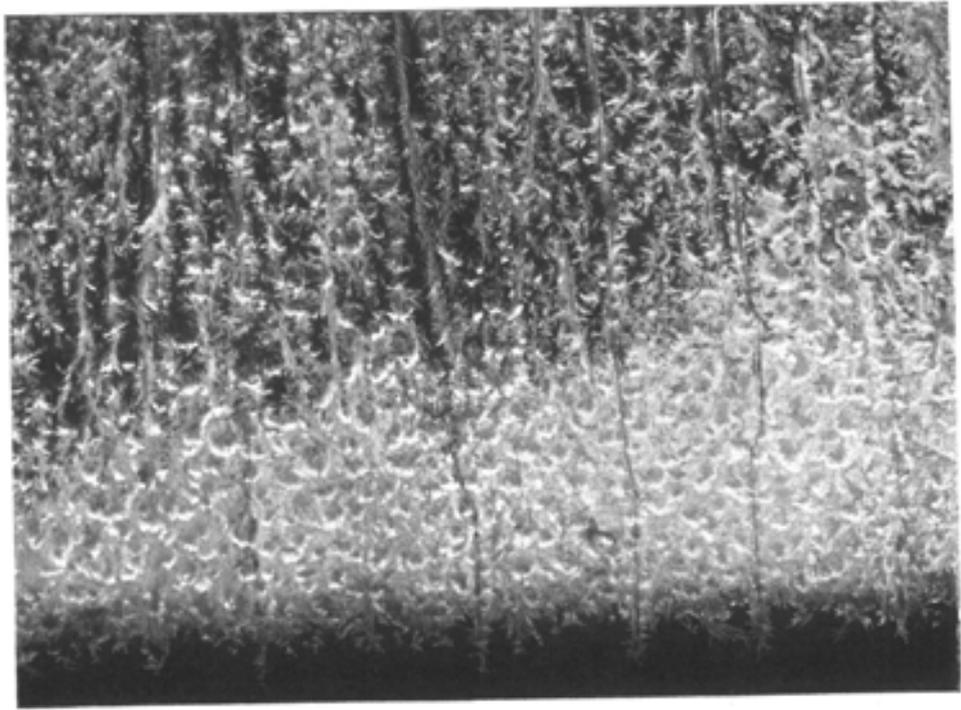
Op deze plaat zien de kristallen er uit als een patroon door mossen geweven, op een rots: de franje-achtige randen spreiden zich uit, om later vast en steviger te worden.



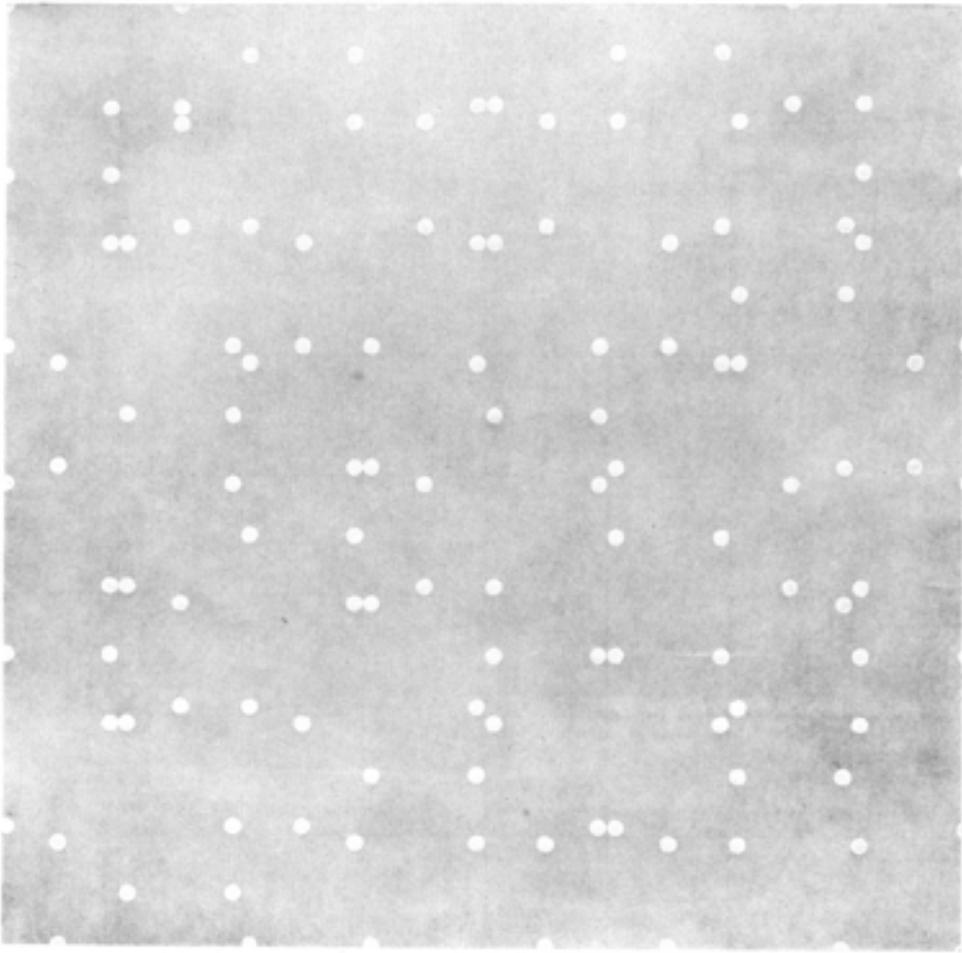
VORSTKRISTALLEN

Hier hebben de Kristallen zich tot lange lintachtige vormen ontwikkeld, waarschijnlijk het gevolg van het neerdruppelen van vocht langs bepaalde lijnen.

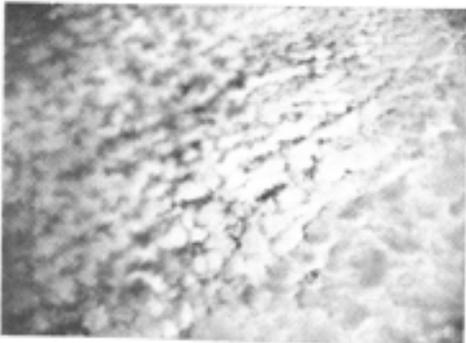
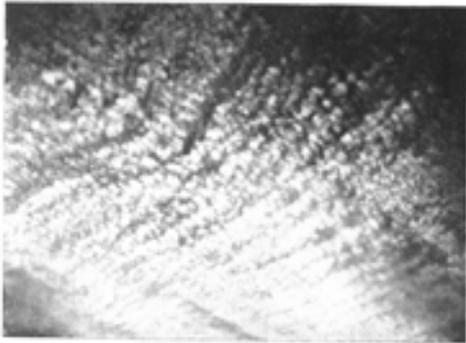


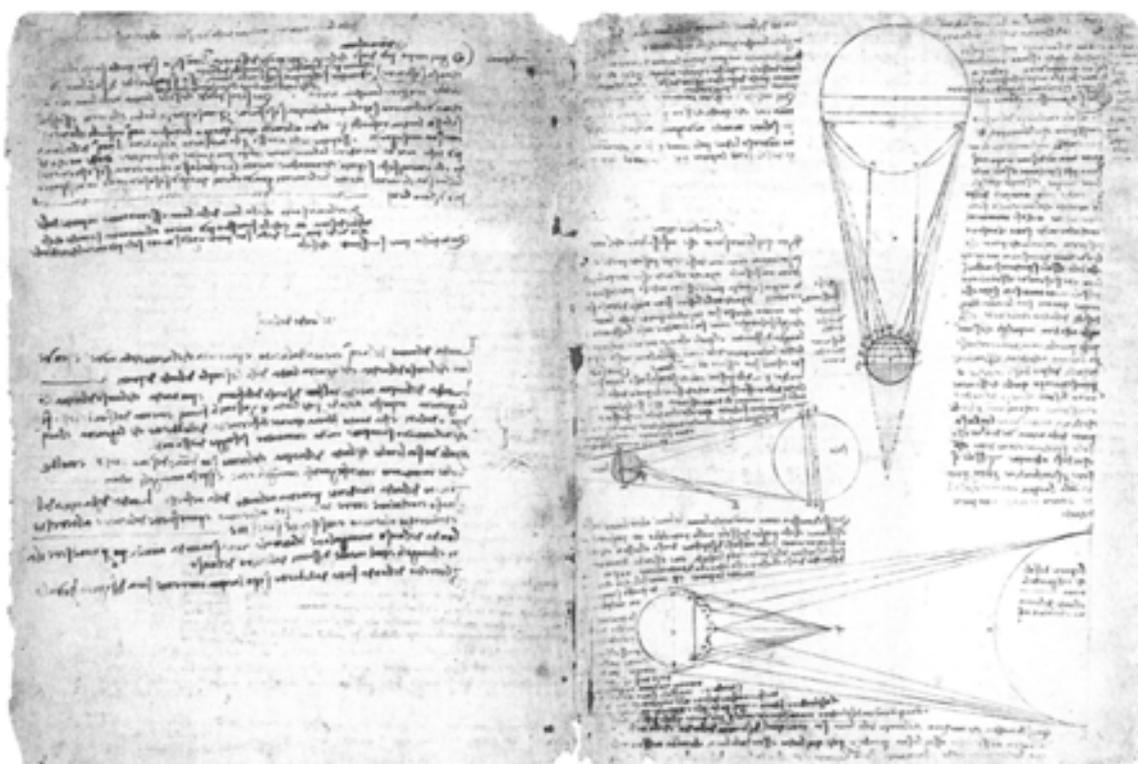


Der Mensch durchbricht das Himmelsgewölbe und erkennt die Sphären.
Anonymer Holzschnitt um 1530.



161 Larry Poons Orange Crash 1963

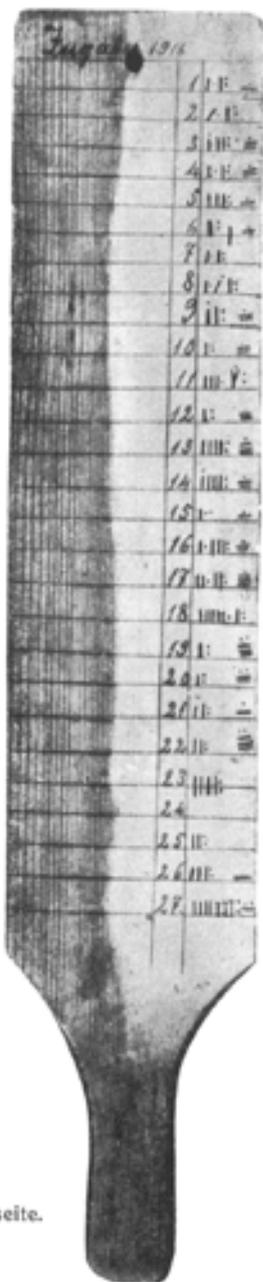






Tafel XV.

Zirka 1/3 der natürlichen Größe.



Waldschieit von St. Antönien. Vgl. S. 79.

Vorderseite. Rückseite.



Above: amulets and charms to ensure luck, from all parts of London. Objects are: shoes, 1, 2, 11; a foot-shaped lamp, 3; witch balls, 4, 5, 6; a lucky shell 7; a rosary, 8; the tip of a rabbits' tongue, 9; red shoes for a baby, 10; shells given to married daughters as symbols of fecundity, 12, 13; Hebrew charms, 14; a stone with a hole, 15; the tip of a puma's tongue, 16.



Fig. 3. Alpbritsche von St. Antönien von 1761.



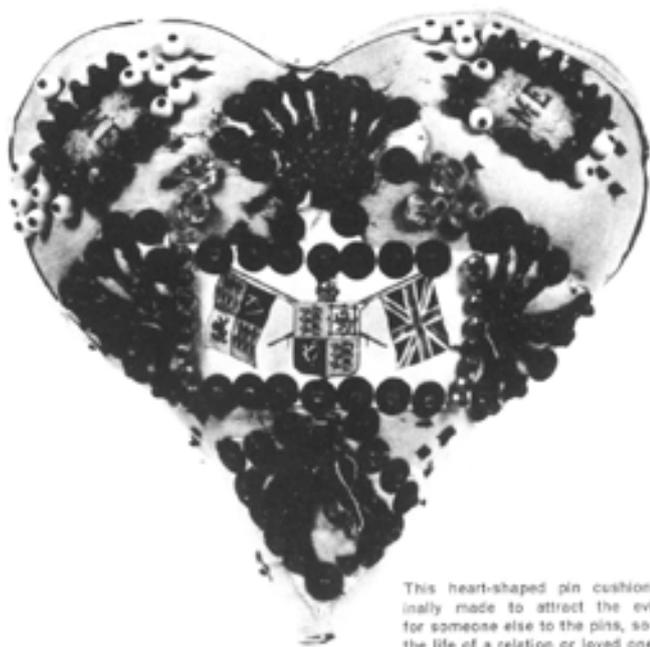
Fig. 4. Alpbritsche von St. Antönien von 1813.



INITIAL SERIES AND SECONDARY SERIES ON
STELA 1, PIEDRAS NEGRAS



Fig 25. A "Jewelers' Cache" from Str. 7, in the Seven
Dolls Group.



This heart-shaped pin cushion was originally made to attract the evil intended for someone else to the pins, so preserving the life of a relation or loved one. It is thus a useful object and a protective amulet.



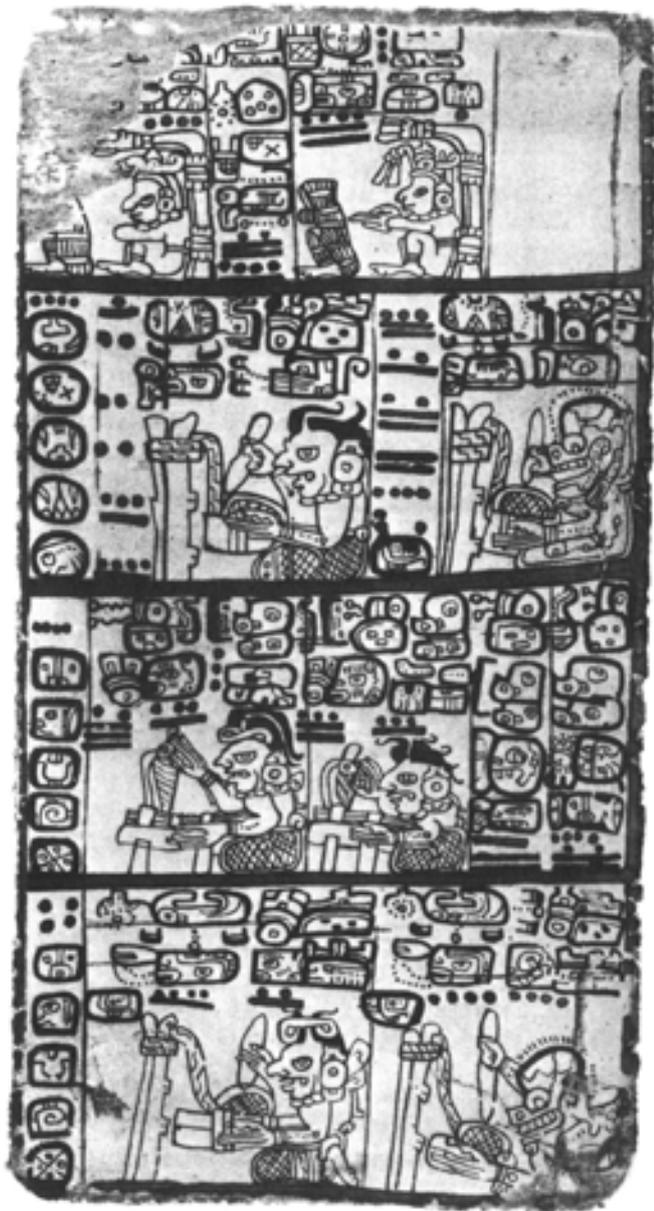
DE GROENE SCHILDPADKEVER

De volwassen larve van den Schildpad-Kever (op natuurlijke grootte). Men lette op de eigenaardige gevorkte aanhangsels.



HET SCHILDPADTORRETJE

Ook in het stadium van pop komt deze kever reeds met zijn omgeving overeen.



PAGE 113 OF THE CODEX TRO-CORTESIANO, SHOWING TONALAMATLS IN THE LOWER THREE SECTIONS



Alptesseln. Vgl. S. 126 ff.

Vorderseiten.



Fig. 1. 3 Alptesseln von Visperterminen.

Rückseiten.

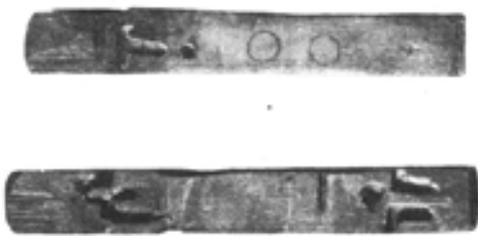
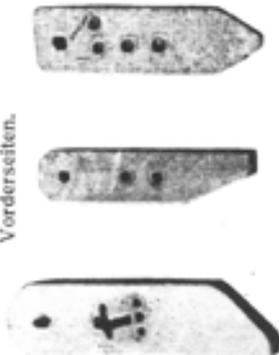


Fig. 2. Alptessel von Visperterminen.

Vorderseiten.



Rückseiten.



Fig. 1. 3 Wassertesseln von Visperterminen.



Fig. 2. 3 Wassertesseln von Feschel. Zirkel $\frac{1}{4}$ der natürlichen Grösse.

Wasserrechtssamehölzer. Vgl. S. 115 ff.



Fig. 3.

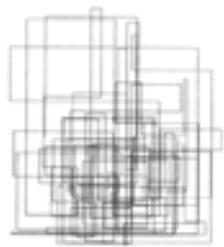
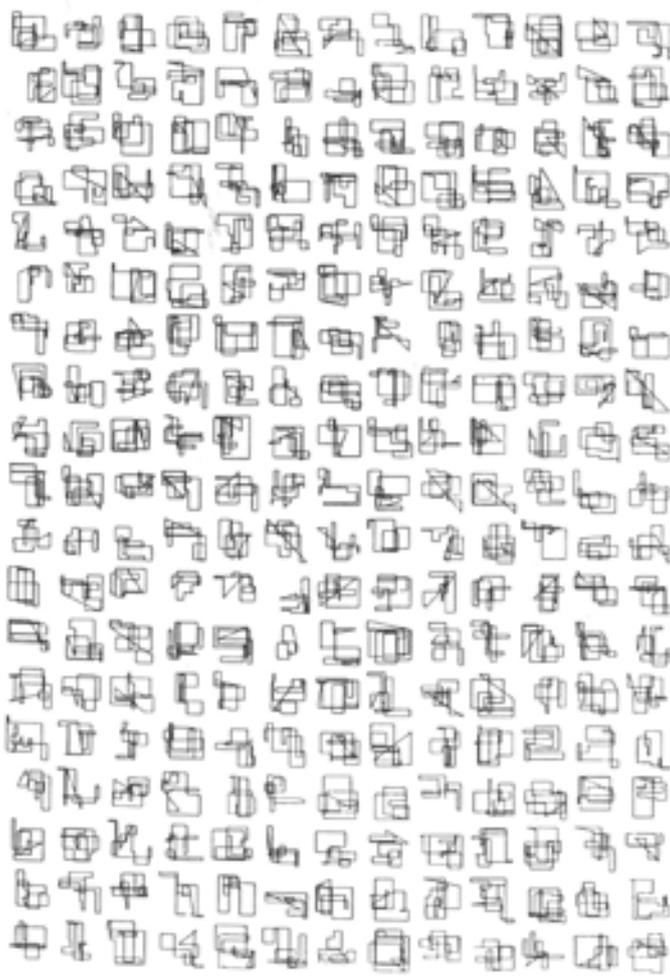


Anzeige von Ziffern mit Hilfe von Halbleiter-Leuchtdioden oder Flüssigkristallen. Kleinflächige Anzeigen in Meßinstrumenten oder kleinen Taschenrechnern mit hoher Leuchtkraft und langer Lebensdauer; bald auch in unseren Autos auf den Armaturenbrettern. Große Anzeigen, beispielsweise auf Flughäfen oder Überwachungseinrichtungen mit Flüssigkristallen und niedrigem Stromverbrauch.

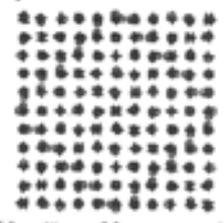
Fig. 3. Kraplentesselband von der Tellalp (Wiler). Zirkel $\frac{1}{4}$ der natürlichen Grösse.



FIG. 25. Examples of the use of base-20 numerals with period, day, or month signs. The translation of each glyph appears below it.



Frieder Naks, computergrafiek



Hansjörg Mayer, omslag voor 'Integration' 3/6

Links: Georg Nees, computergrafiek



PAGE 74 OF THE DRESDEN CODEX, SHOWING THE END OF THE WORLD (ACCORDING TO FÖRSTEMANN)



PAGE 15 OF THE DRESDEN CODEX, SHOWING TONALAMATLS IN ALL THREE DIVISIONS

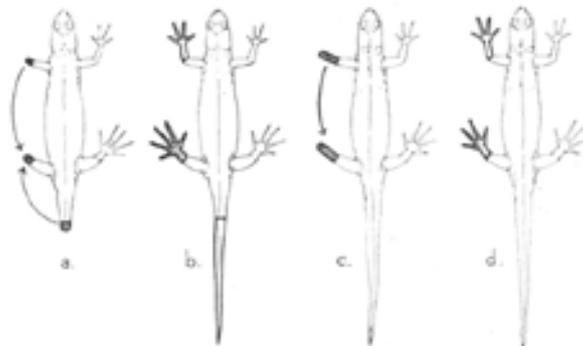
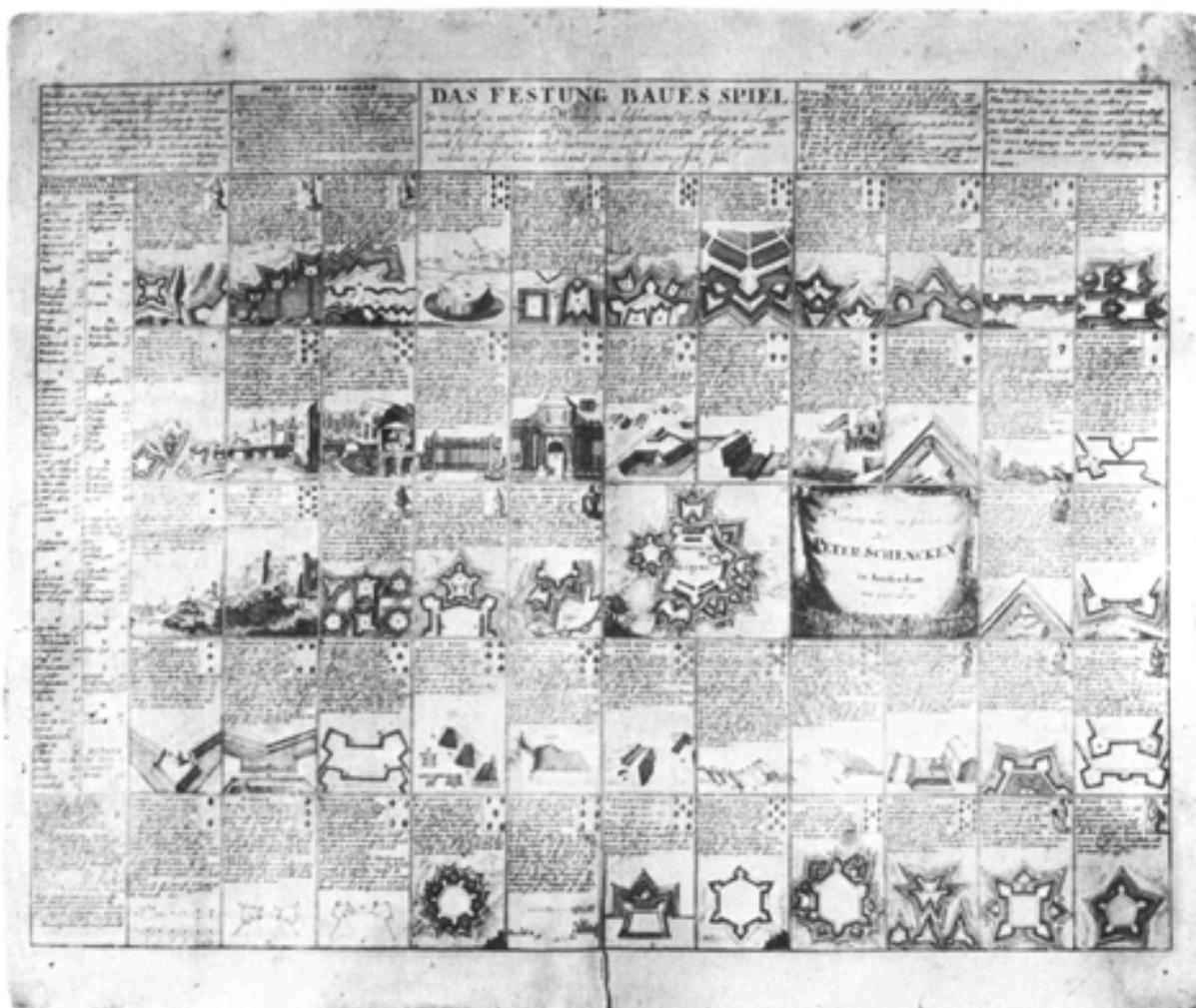


Fig. 3. Afhankelijke ontwikkeling en zelfdifferentiatie bij regeneratie. Afhankelijke ontwikkeling: a. Een jong regeneratieblastem van een voorpoot of van een staart wordt getransplanteerd op een achterpootstomp; b. resultaat: hier groeit een achterpoot (5 teenen!) uit. Zelfdifferentiatie: c. een ouder regeneratieblastem van een voorpoot wordt getransplanteerd op een achterpootstomp; d. resultaat: hier groeit een voorpoot (4 teenen!) uit.



Uitgave: Peter Schenck, Amsterdam, ca. 1700

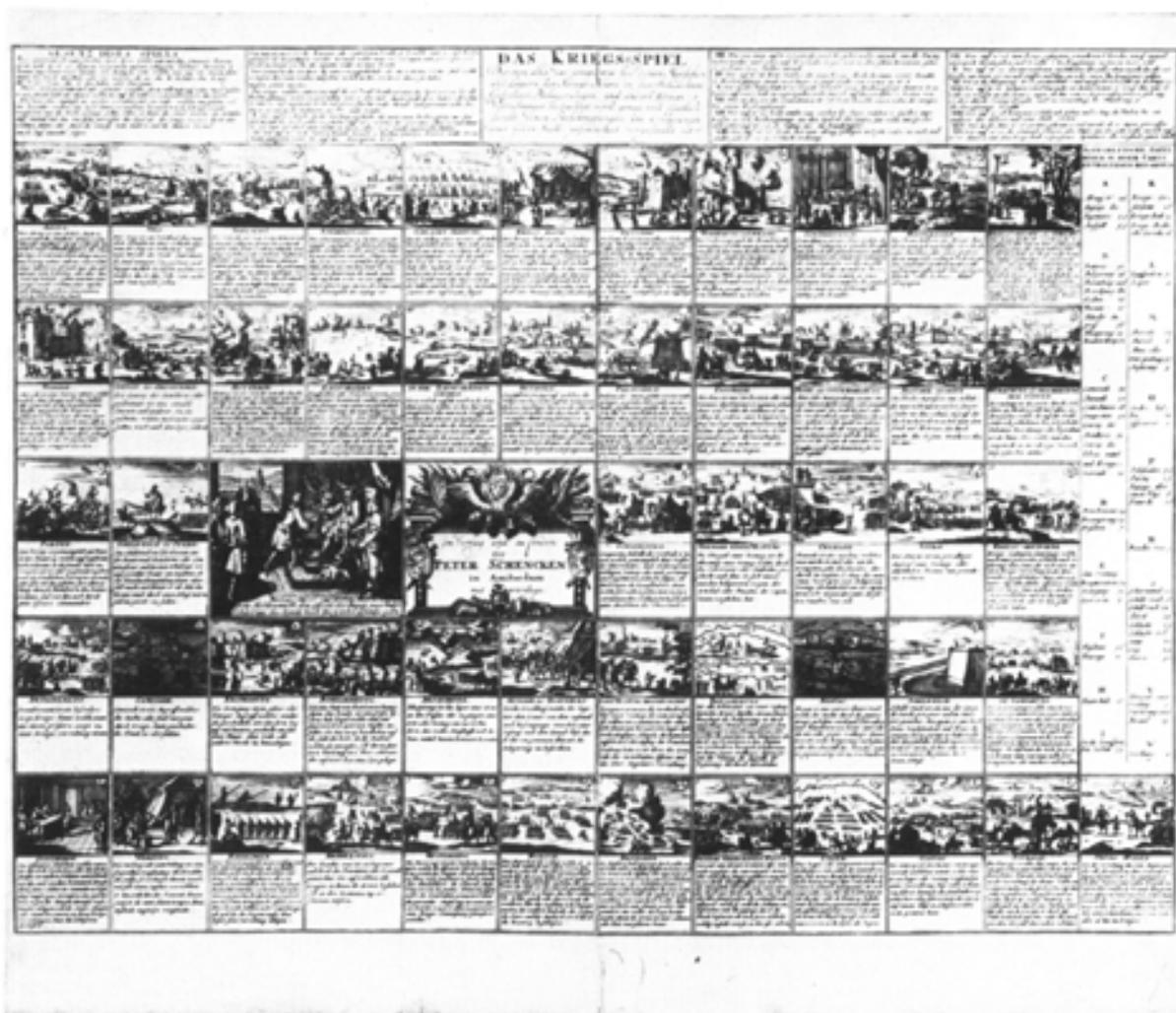
Titel: Das Festung Baues Spiel

Techniek: Kopgravure

Afmetingen: Onversneden blad met 52 kaarten, ieder 80 x 49 mm

Brokleeën: H. A. Kenter, Amsterdam





Uitgave: Peter Schenck, Amsterdam, ca. 1700

Titel: Das Kriegs-spiel

Techniek: Kopergravure

Afmetingen: Onversneden blad met 52 kaarten, ieder 81 x 50 mm

Bruikleen: A. A. M. Rijnen, Amstelveen

Het door Schenck gegraveerde en uitgegeven spel is geïnspireerd op kaarten van Gilles de la Bossière uit 1668.

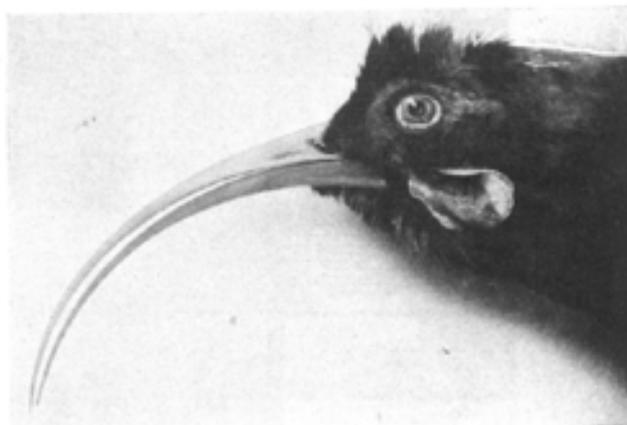
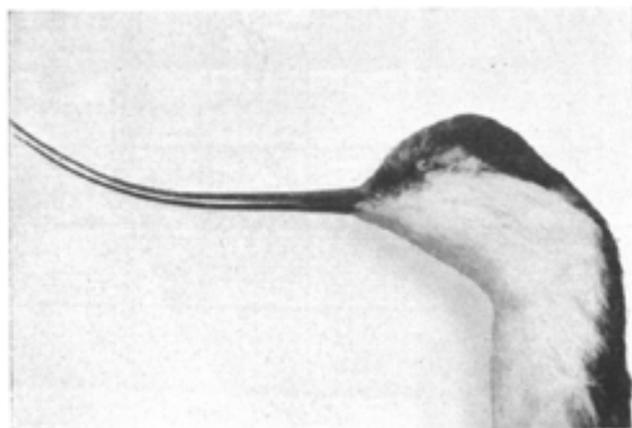
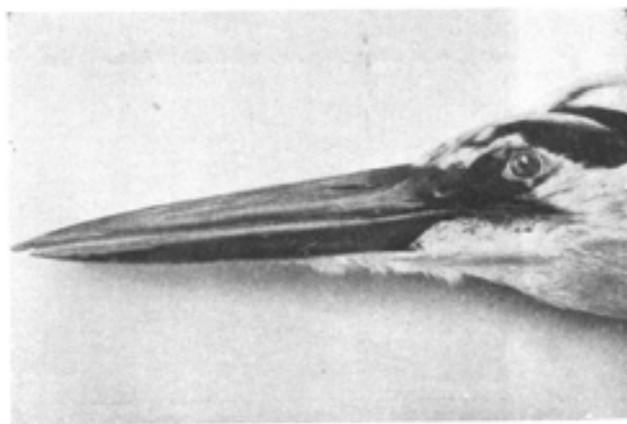
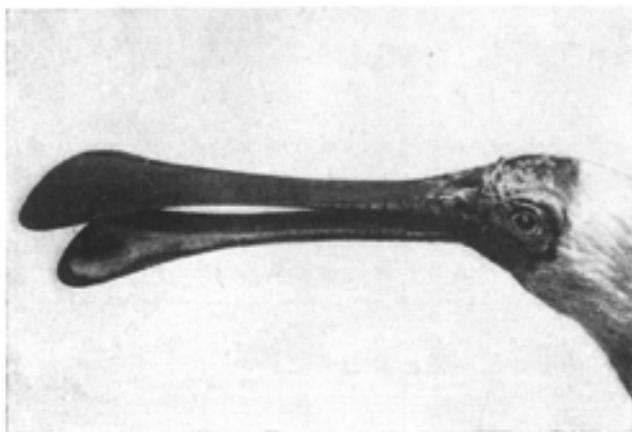
In onversneden vorm is het blad te gebruiken voor een spel dat met dobbelstenen gespeeld moet worden.

Op de kaarten staan afbeeldingen van militaire operaties met daaronder een korte instructie over de wijze van oorlogsvoering.

non ue altro che quatro uarieta cioè, lungo, corto, alto
 con la punta e' basso, i nasi concaui sono di tre sorti:



il gobbo in mezzo fra rette linee,
 il Gobbo in mezzo fra curve linee conuexe,
 il Gobbo in mezzo fra linee concaue,
 .L.T.



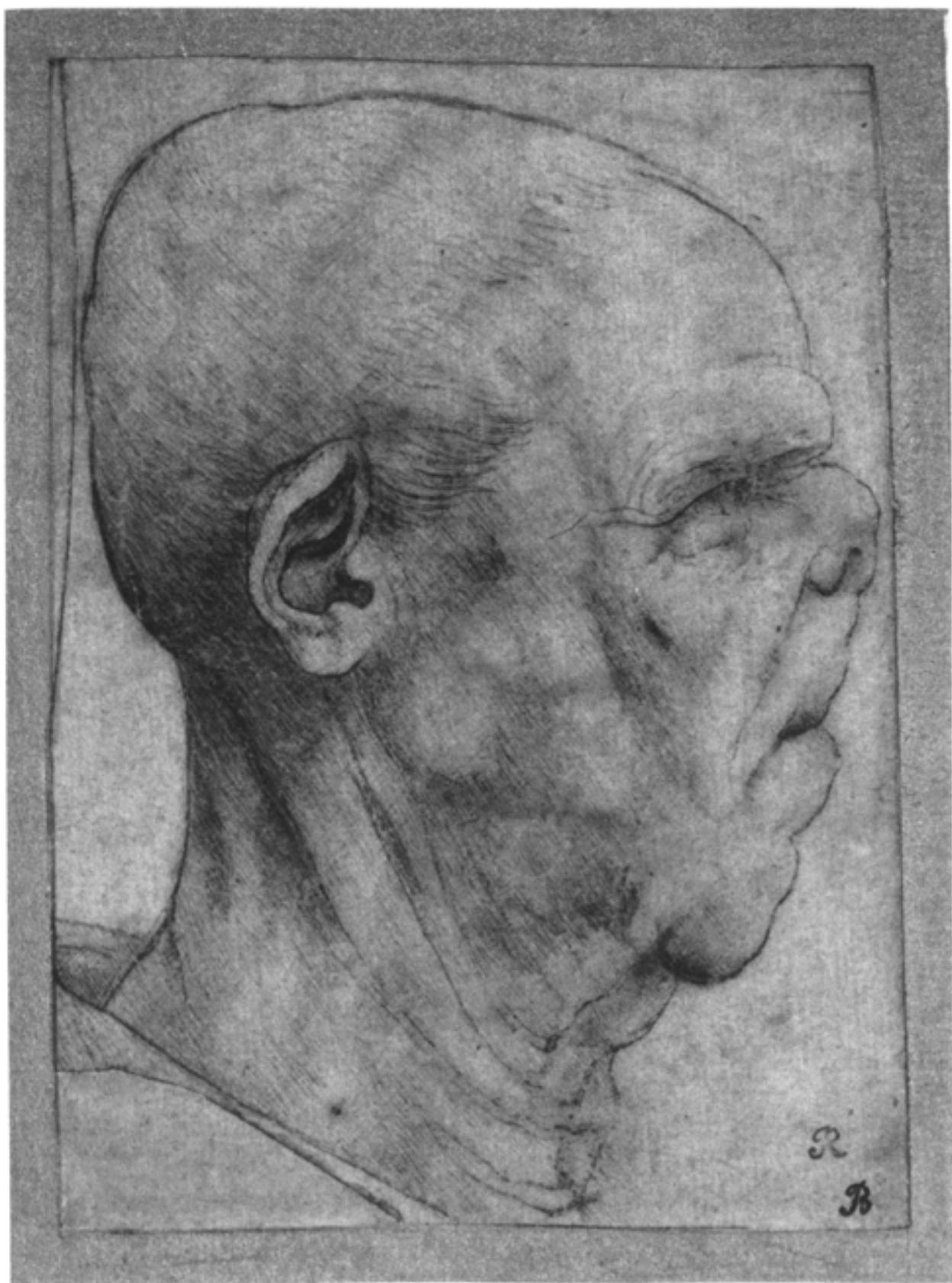
SNAVELS VAN VOGELS

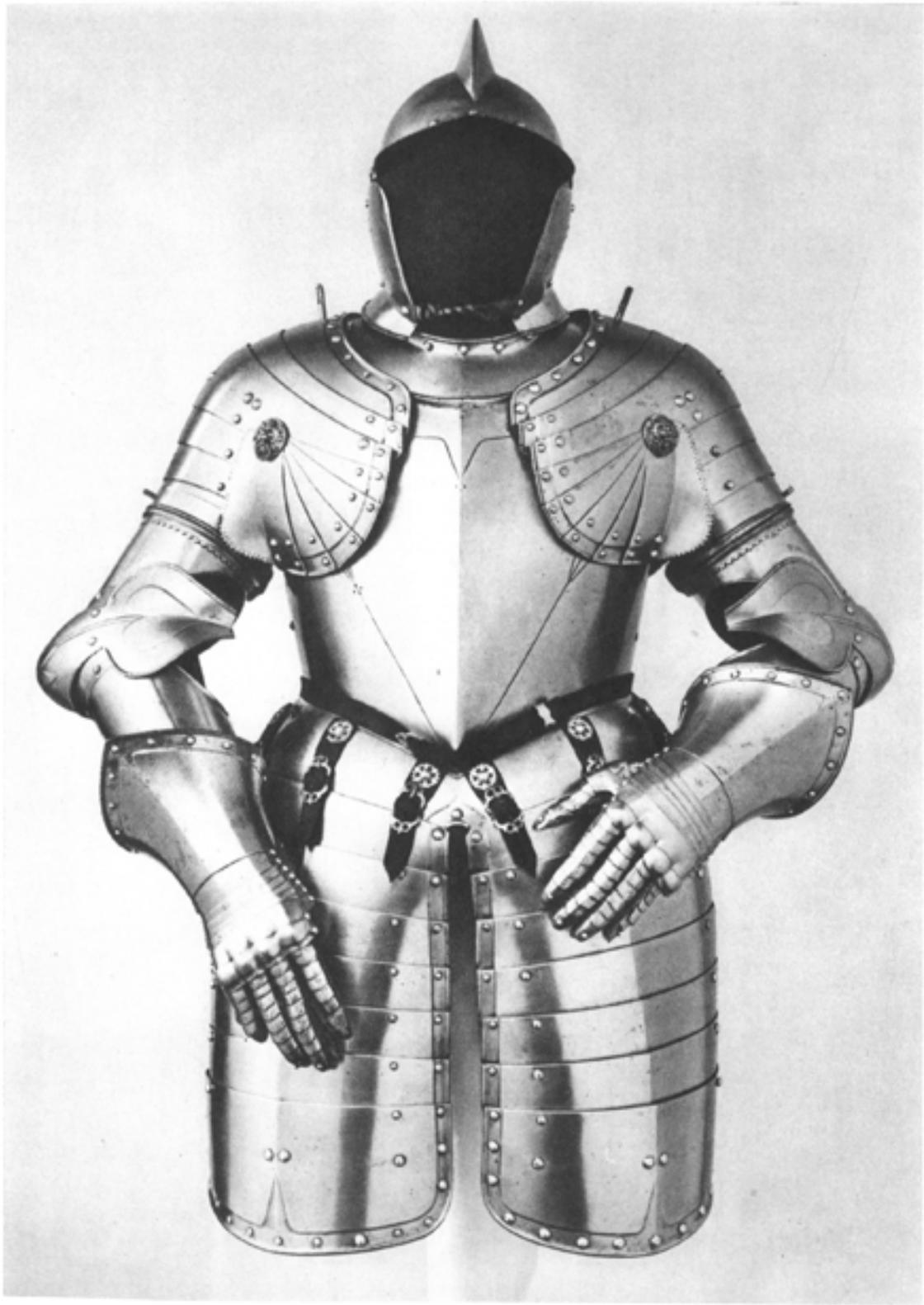
De snavel van den vogel is gevormd in overeenstemming met den aard van het voedsel en de moeilijkheden om dat te verkrijgen. De snavels, die wij hier afgebeeld zien, zijn die van den Lepelaar en den Reiger, en daaronder van de Kluit; deze drie zijn alle vogels, die vissen vangen. De laatste is de wijjes-Hulavogel, die haar snavel als een tang gebruikt om insecten mee te vangen.



17

423

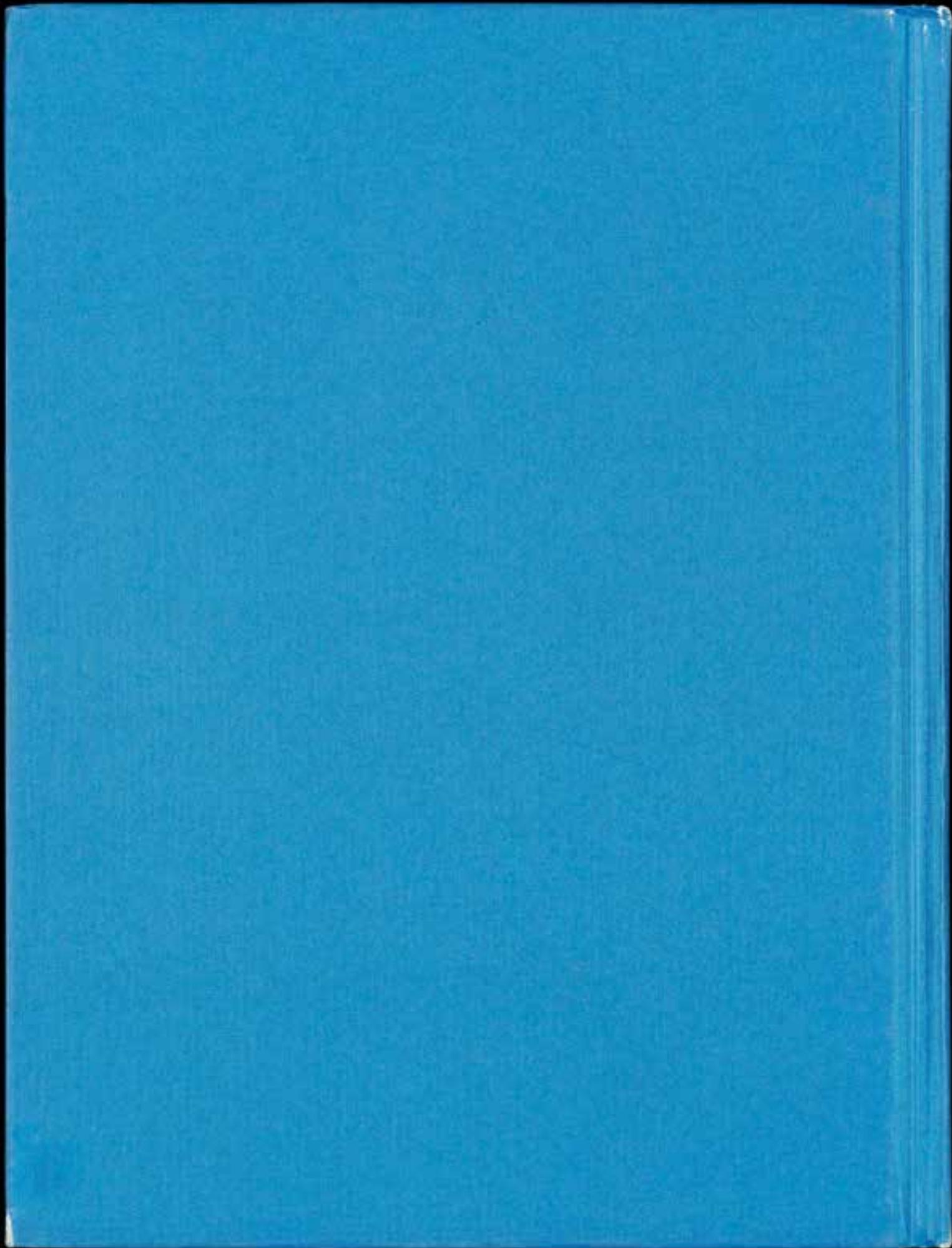




151. Halbharnisch. Aus Basel. Um 1600.



24. Helm von Chamoson. 10. Jh. n. Chr.



À l'ère de la reproductibilité iconographique facilitée et illimitée, qu'est-ce qui fait une image? Télescopées à un «trop» dès leurs productions, les images subsistent désormais, bien que difficilement, dans un océan torrentiel, insondable et infini, qui leur dérobe toutes accroches sémantiques, toutes raisons d'être. Elles errent sans but, dans l'attente d'être reconsidérées un jour. Pour se défaire de cette fatalité, il faudrait procéder à un déplacement, c'est-à-dire remettre en récit les images dans un nouvel espace qui saura faire usage de leurs diverses qualités. Leur promettre un devenir – c'est la profonde intention de la forme éditoriale qu'est l'atlas.

Outil hérité de Mercator, l'atlas permet ce recadrage en traitant les images «orphelines» à la manière de neurones dans un vaste réseau intracommunicant. À travers l'analyse de sa faculté d'harmonisation – qui fait se répondre les iconographies entre elles de manières inédites et pertinentes –, nous découvrirons comment s'organise cet espace conciliateur. Est-ce que sa substance signifiante se limite au visuel ou bien la légende accompagnatrice en fait-elle aussi partie? Raisonner en réseau et faire résonner le réseau – qu'est-ce que la méthode atlastique?