

Présentation de L'IMAGEMENT de Jean-Christophe BAILLY

par Isabelle Vinot le 13 janvier 2022

à la Bibliothèque A. de Tocqueville

Propos introductifs

Jean-Christophe Bailly est un écrivain, né en 1949. Il est l'auteur de plus d'une cinquantaine de livres qui arpentent tous les champs de l'écriture, à l'exception du roman : essais, récits, recueils de poésie, pièces de théâtre. Il a fondé et dirigé des revues, dirigé des collections chez Christian Bourgois et Hazan, enseigné à l'école nationale supérieure de la nature et du paysage de Blois. Quand on le présente comme « philosophe », il dit ne pas se prétendre tel, n'avoir pas le cursus et le savoir d'un philosophe (bien qu'il soit devenu en 2004 docteur en philosophie). En revanche il dit avoir lu beaucoup les philosophes, avoir des liens avec eux (il fut un ami proche de Philippe Lacoue Labarthe), se servir d'eux dans sa réflexion.

Ce qui caractérise son œuvre c'est la curiosité, le champ très large de ses intérêts. À cet égard, je me réfère à ce qu'il dit lui-même dans *Tuiles détachées*, une sorte d'autobiographie, et qui définit bien ce qu'il est. Il évoque le souvenir d'un récit de Champollion *La carrière centrale*, une grande carrière au bord du Nil dans laquelle ce dernier donne à chaque membre de l'expédition une direction différente pour explorer toutes les excavations, dès que l'un d'eux aperçoit inscriptions ou sculptures un coup de sifflet se faisait entendre et Champollion se rend sur place pour apprécier l'importance de la découverte. J. C. Bailly y voit une allégorie de l'existence, à la différence que l'on ne dispose pas d'une équipe et qu'on est seul à entendre les coups de sifflet qui de différents points sont lancés par le réel. Je cite : *Ces appels, du moins ceux que j'entends et auxquels je prête attention, loin de provenir d'une seule direction, proviennent d'à peu près toutes ; loin aussi de ne consigner qu'un domaine d'étude ou d'attention, ils en concernent beaucoup. Dès lors ce qui s'ouvre au-delà de la séduction propre à chacun d'eux, c'est un tourment. Incapable en effet de résister à la multiplicité de ces appels distincts et éloignés les uns des autres, je me suis bien souvent retrouvé écartelé entre eux : n'étant spécialiste dans aucun domaine, je me suis jeté autant qu'il était possible dans des directions opposées, sans doute à terme réconciliables, mais le malheur est que ce terme lui-même dépasse les possibilités d'une vie.*

Sa démarche, qu'il a autrement appelée *Saisir* (c'est le titre de l'un de ses livres), en fait à mes yeux un écrivain passionnant et formidable et pas du tout un touche à tout superficiel mais quelqu'un qui mène une profonde réflexion au fil du temps.

Parmi les titres les plus connus, *Le dépaysement, le parti pris des animaux*, il est aussi l'auteur de la pièce de théâtre *Une nuit à la bibliothèque* donnée dans la bibliothèque de l'Imec il y a déjà un certain nombre d'années et que certains d'entre vous ont sans doute vue. Il a été très tôt en contact avec les images par l'intermédiaire du peintre Jacques Monory qui était un cousin de son père et la question de l'art et de l'image est récurrente dans son œuvre. Parmi ses essais plus particulièrement consacrés à l'art, à l'image on peut citer *Le champ mimétique* (sujet de sa thèse de philosophie), *L'instant et son ombre*.

Ce livre-ci est la réunion de textes (conférences, articles publiés dans des revues, articles publiés dans des catalogues d'exposition) écrits entre 2002 et 2018 que l'auteur présente comme des tuiles réunies sous une sorte de toit commun qu'il nomme « l'imagement », lequel peut être défini comme les processus par lesquels on passe d'un monde imageable à des faits d'imagement désirés comme tels, des images (désirés comme tels c'est à dire qu'il ne s'agit pas des ombres, des reflets ni des images internes, mais des images qui demeurent, des traces). L'image dont il est

question dans ce livre c'est l'image surface, l'image-suspens et non l'image-mouvement mais c'est l'image issue de l'ensemble des modes d'imagement (peintures, dessins, photographies) et le livre traverse toutes les époques. Ce qui est très plaisant, ce que je trouve personnellement très profond c'est cette ouverture que l'on rencontre dans tous ses livres. Qu'il s'agisse des grottes de Lascaux ou des œuvres d'art les plus contemporaines, l'auteur les convoque avec la même ouverture, la même capacité d'intérêt et d'analyse, il dresse des ponts entre les époques, relie les choses, a une façon d'envisager l'art abstrait, l'art contemporain, le moment où nous sommes, d'une façon positive, intelligente, emballante. On retrouve dans ce livre les mots fétiches de son vocabulaire *dormance, provenance, glissement, écho, sillage, rebond*. Le philosophe Jean-Luc Nancy dit de lui que la marque principale de son talent c'est de respecter l'enchevêtrement, la complexité et en même temps de tirer des fils très clairs. C'est ce que je trouve aussi.

Ce n'est pas un essai sur la civilisation de l'image ni un travail d'interprétation des images ou d'histoire de l'art sans recul. Sans rejeter bien sûr le mode d'analyse de l'histoire de l'art ni préconiser de sortir l'image de son époque ou de l'Histoire, J C Bailly propose plutôt d'aller au delà, d'interroger le statut de l'image, l'essence de l'image, l'effet de sidération qu'elle produit, l'expérience de l'image, l'acte du regard, le mécanisme regardant-regardeur, le comment parler de la complexité de l'image et de la rencontre avec elle.

La promenade parmi les images est philosophique, érudite, dense, exigeante mais en même temps extrêmement vivante (accompagnée de reproductions d'œuvres magistrales évoquées ou de façon plus ludique d'un présentoir de cartes postales de l'auteur), faite dans une langue très élégante et brillante. On y croise les concepts de suppléance de Derrida, d'aura ou teneur de vérité de Benjamin, le « brouillon général » de Novalis... et bien d'autres concepts et théories.

Le livre est en lui-même un bel objet dont la couverture a été choisie avec soin par l'auteur et résume, illustre, en quelque sorte son propos : il s'agit d'un dessin au crayon de Georges Seurat ayant pour titre *La maison hantée*, je cite : *dans un poudroisement qui a les qualités de l'aléatoire, quelque chose s'organise en formes reconnaissables qui ont l'air d'être en train d'apparaître ou de disparaître, se trouve ainsi exprimée la force avec laquelle, devant nous, une image se souvient et celle avec laquelle elle nous demande d'identifier ce dont elle est le souvenir*. Image, apparition, devant nous, souvenir... dès la préface donc quelques uns des mots clés de l'ouvrage.

Avant d'aborder plus directement le livre je voudrais citer encore un propos de l'auteur qui me paraît l'annoncer aussi dans tout ce qu'il a de passionnant : *Comme tout un chacun je vais au musée, surtout à l'occasion des voyages, et c'est toujours une joie. Ce geste -aller au musée- je n'ai jamais compris qu'on puisse en faire un « acte culturel » ou qu'on puisse le détacher du ruissellement de l'existence : dans le monde continué, que chaque regard par les fenêtres du musée confirme et en même temps décale, les parois et les cimaises présentent des fragments de monde arrêté, des extraits, des sautes d'intensité : ce pas de deux entre le temps palpable du percept et le temps immobile de ce qui est perçu, rien n'est plus déroutant, rien ne donne tant envie de vivre.*

Comme cet ouvrage est un ensemble de textes, je ne pourrai parler de façon exhaustive de chacun d'eux ni de tous les thèmes abordés (ils sont nombreux, la constitution de la sphère esthétique, l'autonomie du vouloir esthétique, l'instauration de la volonté d'oeuvre, le régime de l'oeuvre, le dessin, le portrait, la statuaire).

Je voudrais plutôt essayer, de manière transversale, de présenter dans un premier temps le vocabulaire de J C Bailly, les mots qui me paraissent incarner sa réflexion touchant à l'être des images, à leur essence et dans un second temps le processus de l'expérience, de la rencontre avec les images tel qu'il le conçoit.

I) L'essence des images

- La « sortie », la « prise » :

L'image est toujours *seconde*, elle ne peut être image que « de » quelque chose, elle est entrelacement de non-être et d'être, simultanéité d'une présence et d'une absence.

Le récit donné par l'antiquité comme origine rétrospective de l'image figurative est celui fait par Plinie l'ancien qui se réfère lui-même à une tradition : une jeune fille de Corinthe, Dibutade, entoure d'une ligne l'ombre de son amant qui va partir projetée contre un mur par la lumière d'une lanterne, le père, potier, réalisera à partir du contour un relief qu'il fera durcir au feu. Ainsi, la jeune fille détache l'ombre et la projette dans le temps comme le rappel d'un instant qu'elle a suspendu, elle invente la « prise », quelque chose est pris au réel mais quelque chose qui ne lui manque pas puisque la prise ne prend rien mais dépose. C'est une chute abandonnée du passage du temps, un arrêt sur images du film du vivant. L'image extrait quelque chose du monde, sans l'affecter mais tout extrait est simultanément un abstract : on prend très peu à l'être, voire rien du tout et pourtant quelque chose de réel vient s'entrelacer et se suspendre, en chaque image subsiste quelque chose de la vérité, quelque chose de réel vient s'entrelacer, quelque chose se souvient du point de départ

- La stagnation, le « dépôt »

Sortie de l'être, l'image est un pur en allé mais cet allé se suspend, se tient dans l'immobilité qui sera son voyage. Dans le temps comme dans l'espace l'image est une encoche, un arrêt. Devant une image nous sommes devant du temps arrêté. L'image est un « extrait » mais aussi une complétude, elle est finie, elle est toujours finie, elle sort du temps et s'y propose et s'y impose comme une stase, comme une surface immobile et silencieuse qu'il faut contempler. On peut parler d'onde stationnaire de l'image. Au « tout arrive » du vivant battement des occurrences, l'oeuvre d'art est ce à quoi plus rien n'arrive, elle est ce qui a réussi au moins pour un temps à sortir de la loi du périr, de l'adieu.

- Le « retrait », la « césure »

L'image, par laquelle s'effectue le passage de l'imageable à l'imagé, n'est possible qu'au prix d'une détente ou d'un retrait, elle est ce retrait ; de la vie débordante elle provient mais en installant une césure qui sera sa demeure. L'horizon de l'image est celui d'une interminable césure.

- « L'envoi », l'écho, le copeau

Le chemin qui commence par un envoi lointain ne s'achève pas dans l'oeuvre mais se poursuit par quantité de petits rebonds que l'on peut lire comme autant de copeaux débités à partir d'un matériau inépuisable. Dans l'image, le premier pas est déjà un écho, les échos des échos sont de l'essence de l'image aussi. Se trouve abordée la question de la reproduction par allusion à la thèse de Walter Benjamin. Pour J C Bailly, la question de la reproduction touche à la qualité du percept et à sa diffusion mais pas à l'essence de l'image. Dans l'image le premier pas est déjà un écho, les échos de cet écho l'affaiblissent mais ne sont pas de nature différente, l'essence de l'image est répercutée en toute image, par exemple les cartes postales maintiennent et propagent l'essence de ce qui est image.

- Le « seuil »

L'image s'oppose, fait front, elle est la pure désignation du distinct, elle arrête le distinct, elle est la violence de l'insistance, elle coupe les flux et fait « seuil » devant elle, elle détache le visible de lui-même pour le rendre distinct, pour le faire sonner ou résonner en tant que visible. « Du visible

a été vu » nous dit l'image « et maintenant regardez-le ».

Le seuil n'est pas une limite à ne pas franchir mais un espace devant lequel on se tient, un espace qui s'est ouvert entre le côté où l'on est et l'autre côté immédiatement vécu comme une altérité, cet espace est celui de l'émission de sens. Le travail de seuil c'est aussi ce qui suspend la leçon du sens, ce qui la dilate à l'infini dans le temps même de la pensée, c'est donc ce qui accorderait à l'image d'entrer plénièrement dans la pensée pour pouvoir justement y retentir comme pensée.

- L'interruption du discours et le recul

L'image est dans une demeure qui est muette. Elle provoque une secousse qui interdit dans un premier temps les mots. Le rôle des images stupéfiantes c'est d'effacer un temps le discours, de le priver de son efficacité, de sa facilité mais pour qu'il se recharge à cette vérité qu'il a entrevue hors de lui. La signifiante étale et complète de l'image, son insistance muette sont un défi pour le langage qui doit d'abord accepter sa défaite. Depuis le seuil qui est le sien l'image nous fixe, c'est elle qui aménage le cône qui va jusqu'à notre œil et d'où nous la voyons et c'est dans ce cône que se fait le travail. L'intensité désigne dans l'image la capacité de faire durer son insistance, certaines images ont un seuil infini, il n'y a pas de règles, les images n'existent que regardées

C'est donc le moment d'aborder la rencontre entre l'image et le regardeur

II) La rencontre :

Elle se situe entre deux régimes ou espaces d'infinition : l'oeuvre s'est séparée de quantité d'hypothèses pour se fixer sur un point, elle est sortie de la venue pour entrer dans l'advenu, il y a eu donne, donation, sortie, elle fait halte puis elle va retentir de façon infinie dans le temps (il y a des oeuvres de longue dormance dont le sens ne s'éveille que longtemps après), dans l'espace, dans la foule des regardeurs (savants ou naïfs, rétifs ou attentifs).

Il y a donc rencontre de deux parcours, celui que l'image a accompli pour pouvoir être rencontrée, celui de l'individu singulier qui la rencontre.

C'est un nouage comparable à une pierre plate qui ricoche à la surface d'une eau tranquille : l'effleurement est l'événement à partir duquel tout commence, la rencontre entre un projectile (l'oeuvre) et une surface (le regardeur) produit sur celle-ci des éclaboussures et des ondes.

Et c'est toujours une rencontre unique, chaque chemin d'interprétation, chaque levée de sens est unique.

Chaque regard est différent mais on peut dire que pour qu'une image soit une intensité, il faut au moins qu'elle produise un écart, propose un saut ; l'image n'est pas seulement capture, captation mais art de garder, de tenir caché ce qui a été pris, le visible contient le caché qui est lui-même ce qui se cache devant nous en pleine vue.

La seule expérience que nous puissions faire avec l'oeuvre c'est quand nous la rencontrons.

La rencontre n'aura lieu que si elle se dispose comme le heurt de deux singularités : le distinct de l'image et le distinct que l'image a capté faisant face à un individu distinct.

Pour J C Bailly le mouvement le plus juste, le plus justifiable d'une approche critique de l'oeuvre serait d'identifier cette levée de l'oeuvre, ce qu'elle chuchote à notre conscience.

En tout cas c'est toujours une approche directe résultant d'un contact et d'une expérience.

Il va donc y avoir le seuil suivi d'un silence puis de notre « commentaire »

Comment vient ce « commentaire » ?

Ce commentaire qu'évoque Bailly ce n'est pas celui du discours et des différentes formes d'accompagnement institutionnel des œuvres, celui de l'histoire de l'art, celui d'une doctrine ou d'une leçon. C'est plutôt une sorte de montage, de film inachevable et inquiet, de déploiement par associations (L'oeuvre est souvent exposée à côté d'autres soit réellement-dans un musée, dans un catalogue-soit en nous-par association libre), c'est une forme de poursuite, une affaire de sens sans cesse réenclenché.

Il n'y a pas de mécanismes mais des flux vibrants et aléatoires. Aucun regardeur n'a le même contact avec une image et aucune image ne dicte le contenu de sa résonance, c'est même à cet écart latent qu'elle retient puis libère qu'on la reconnaît.

Il faut apprendre à contourner les conditions d'accompagnement du contact avec les images qui aménagent le contact avec elles et préparent un parcours signalisé et restreint.

On peut essayer de prendre à la suite de J C Bailly un exemple, celui d'une petite oeuvre de Rodin, *Nu féminin, main gauche sur la tête, dans une coupe*, Musée Rodin. (une coupe antique très simple dans laquelle se trouve une femme nue agenouillée portant la main gauche à sa tête)

Que peut-on en dire ? : d'un côté et d'abord rien, il y a désir de la laisser flotter selon son énigme, présence délicate et légère à laquelle on craindrait de rajouter quelque chose mais aussi, juste après, comme une conséquence ou une suite de ce seuil silencieux, c'est comme si le petit assemblage glissait de lui-même sur un plan d'interprétation où très vite, tout se superpose, formant une sorte de rêverie herméneutique où viennent des tas de choses, par exemple - des évocations contemporaines (les baigneuses de Degas, le tub, les pages d'Eisenstein à ce sujet « un lasso qui attire le spectateur », le geste de se coiffer, la toupie) - on pense aussi à tout ce qu'il y a à dire sur l'assemblage comme mode de fonctionnement, aux encodages archaïques du monde des statuettes... Se produit comme un chantonnement (L'exégèse est un chantonnement, elle doit chanter en répétant ce qu'elle a vu). Donc voilà, on a des pistes divergentes qui impliquent des plans de réverbération différents (histoire de l'art, genèse de l'oeuvre, études comparatives etc...) mais aussi quelque chose qui est en deçà de ces plans : l'aspect, l'aspect simple, sans déclamation, la grâce, l'aspect grêlé, les légers accidents, les déformations qui disent quelque chose à la surface, de la surface, de ce qu'est une surface, à savoir le mode d'apparition des choses (la forme n'a pas de dedans, elle est tout entière ce qui se montre, la surface est le mode d'apparition des choses, il y a inclusion du caché dans l'apparent)... La surface attire le toucher et ce qui arrive si on en vient à toucher c'est l'ouverture d'un nouvel infini, ni l'errance de l'oeil ni l'aventure de la main dans l'espace n'ont de fin assignable. J C Bailly cite Herder : « de façon générale tout ce que notre main tâte paraît plus grand que ce que notre œil voit à la vitesse de l'éclair, la main ne tâte jamais complètement, elle ne peut saisir une forme en une seule fois, la main n'en a jamais fini, elle ne s'arrête jamais, elle tâte pour ainsi dire à l'infini ». Est-on loin de notre propos ? Non ! J C Bailly nous dit que, ce faisant Herder, qui réhabilite le toucher, invente l'idée d'une vision tactile : ce qui s'indique avec le mouvement qu'aurait la main, de reconnaissance de la forme, d'exploration de la limite et de la plénitude qu'elle renferme, c'est un

cheminement contigu à celui qu'empruntent les yeux mais la différence c'est que le toucher retarde la venue des noms et dilate la forme dans une sorte de nuit, il y a alors comme un prolongement de la césure ou comme une allonge, on reste un peu plus longtemps sur le seuil, c'est comme si le toucher s'avérait le raccourci le plus sûr entre le sensible et l'intelligible, l'un comme l'autre n'étant pas donnés une fois pour toutes mais venant peu à peu et simultanément, au fur et à mesure d'une avancée qui glisse et se dilate. À ce moment de son propos, J C Bailly commente une œuvre d'un artiste vénézuélien réalisée en 2007 : un film montrant des aveugles palpant des éléphants. Ce qu'il en déduit c'est que s'ouvre par le contact une exégèse infinie dans laquelle on reconnaît toute expérience d'approche du sensible, ce qui est montré c'est un commencement, une découverte au point précis où la rencontre a lieu de deux existences bouclées à l'intérieur d'elles-mêmes, ce qui vient c'est l'idée d'un geste de la pensée qui se souviendrait toujours de son commencement ou du contact qui le lance, c'est une action, un mouvement de reconnaissance, de toucher l'aporie qu'est toute surface.

Ce que J C Bailly cherche à nous dire, et cela pourra être une conclusion, c'est que devant toute œuvre, nous sommes des témoins et non des connaisseurs, des êtres vivants appelés à participer à une expérience. Il ne s'agit pas d'être dans un esprit polémique visant le savoir ou l'accumulation des connaissances mais ce qu'il entend nous dire c'est que devant toute œuvre (quel que soit le chemin par lequel on arrive à elle et quel que soit celui que l'on se sent d'emprunter l'ayant vue et palpée le plus longtemps possible) il faut d'abord être aux aguets de ce silence qu'elle ouvre en nous et selon lequel elle nous parvient, ce silence on peut le décrire comme un seuil, comme un espace de probation du sens, comme une salle d'attente où les mots qui dans un premier temps ne se bousculent pas finissent par affluer. Alors les œuvres, achevées ou en tout cas abandonnées à leur destin de choses finies, recommencent à vivre.