

## Le tableau de sable

*L'atelier infini. 30 000 ans de peinture*, de Jean-Christophe Bailly. Édition Hazan, 431 p.

Antoine Boisclair

Numéro 218, janvier–février 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10250ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boisclair, A. (2008). Le tableau de sable / *L'atelier infini. 30 000 ans de peinture*, de Jean-Christophe Bailly. Édition Hazan, 431 p. *Spirale*, (218), 7–8.

# Le tableau de sable

**L'ATELIER INFINI. 30 000 ANS DE PEINTURE de Jean-Christophe Bailly**  
Édition Hazan, 431 p.

Il me dit que son livre s'appelait le livre de sable, parce que ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin.

J.L. Borgez

par ANTOINE BOISCLAIR

Jean-Christophe Bailly est un penseur ambitieux possédant le moyen de ses ambitions. Après *Le champ mimétique* (2005), qui portait sur les origines de l'image en Occident et proposait en creux une histoire du développement des sensibilités esthétiques durant l'Antiquité grecque, *L'atelier infini* (2007), dont le contenu touche à la fois le domaine de l'esthétique et celui de l'histoire de l'art (sur environ 400 pages, quelque 200 images magnifiquement imprimées accompagnent le texte), passe en revue rien de moins que « 30 000 ans de peinture », depuis l'art paléolithique des grottes de Chauvet jusqu'aux tableaux d'Anselm Kiefer et de Gerhard Richter. Publié dans un format qui rappelle la célèbre *Histoire de l'art* d'Ernst Gombrich, cet ouvrage constitue non seulement une introduction à la peinture occidentale, mais aussi une vaste réflexion sur les rapports complexes que cet art entretient avec l'écriture, le langage et, de manière plus générale, avec ce que Jacques Derrida appelait le *parergon*, c'est-à-dire les marges de la toile, tout ce qui est *autour*, ni dans l'œuvre ni hors d'elle. Car si *L'atelier infini* se présente comme une histoire de l'art, les sensibilités littéraire et philosophique de Bailly l'amènent à poser des questions qui débordent du cadre historiographique. « *Ce qui a été tenté ici*, écrit l'auteur pour résumer son projet, *c'est une introduction qui puisse être en même temps une sorte de récapitulation, une sorte de mais qu'est-ce donc à la fin que la peinture ?* »

## Dans l'atelier exégétique

Regarder un tableau, écrit Bailly dans son chapitre d'introduction, « *c'est décrire, encore sans mots, en avant des mots, ce qui se tient sous la vue, [car] aussitôt que les mots viennent, et ils viennent très tôt, commence pour la description un destin arbitraire* ». Le regard, comme le suggèrent les dérivations germanique et anglaise du mot (*warten*, « attendre »; *ward*, « protéger »), implique un état de veille, une attention de la part du sujet. Tandis que l'acte de voir se fait de manière passive (il ne suffit que d'ouvrir les yeux pour voir), l'action de regarder est toujours engagée dans la construction d'un sens. Or la peinture ne se voit pas : elle se regarde, si bien que plusieurs peintres et critiques, depuis la Renaissance jusqu'au *xx*<sup>e</sup> siècle, ont affirmé que le sens du tableau réside avant tout dans le regard que l'on porte sur lui. « *Ce sont les regardeurs qui font les tableaux* », affirmait à ce sujet Marcel Duchamp. La réponse de Bailly à cette conception de la peinture est nuancée. En effet, considérant que le regard ne saurait se dispenser des mots, il serait plus juste de croire que le tableau est d'abord ce que Wittgenstein et Goodman appellent un « *jeu de langage* ». Ce qui fait le tableau, autrement dit, serait moins le regard que le discours critique orientant consciemment ou non ce regard. Mais dans la foulée des écrits de Daniel Arasse (et plus largement d'une longue tradition issue du *Laocoon* de Lessing), Bailly souligne l'existence d'une « *hétérogénéité constitutive de la peinture par rapport à l'ordre du signe et à la découpe langagière du réel* ». Par conséquent, le lieu de l'œuvre d'art ne peut être réduit ni à celui qui regarde le tableau ni à celui qui en parle, et « *l'assimilation de la peinture à un langage, voire au langage lui-même [...] nous reste comme une*

*trame sous-jacente, ou comme un réseau d'indices à déchiffrer* ».

Pour répondre à la question : « qu'est-ce que la peinture ? », Bailly souligne tout d'abord qu'un tableau, à l'instar d'une photographie et à l'opposé d'un film, présente des images sans durée. Si le regard peut s'attarder aux différentes parties d'un tableau, et par là effectuer un découpage temporel, la saisie d'une peinture se fait selon Bailly de manière instantanée. Or cette instantanéité — ce caractère fini de l'image, cette « *capture du visible* » — s'ouvre paradoxalement sur l'infini du sens.

*ruche bourdonnante des grands musées à telle petite salle aux parquets grinçants d'un musée de province, et qui oscille entre le caractère le plus hautement public et le climat propre à la recherche intellectuelle, c'est le lieu d'un transfert de sens infini. En droit, chaque tableau ou image peut être retraité dans cet atelier, même si ce sont seulement quelques tableaux qui y séjournent.* »

Dans cette perspective, « *l'atelier infini* » auquel se réfère le titre du livre de Bailly serait le lieu d'un « *transfert de sens* » entre les différents éléments qui constituent ce que

**Dans la mesure où le tableau ne répond jamais par lui-même aux interrogations du spectateur (Bailly consacre d'ailleurs de belles pages au thème du silence en peinture), « l'atelier infini » ou « l'atelier exégétique » ne saurait être le lieu d'un dialogue.**

« *Le paradoxe de l'image est que cette absence même de durée se confond à une suspens infini* », écrit Bailly; « *regarder la peinture, cela ne commencerait vraiment que lorsque le caractère immédiat et intangible de la proposition visuelle est dépassée, en d'autres termes seulement lorsque le tableau s'ouvre sur lui-même comme un abîme sans fin* ». Pour confronter ce paradoxe, Bailly fait appel à la notion d'« *atelier exégétique* » développée par le critique d'art italien Salvatore Settis, laquelle notion permettrait de tenir compte du fait qu'un tableau, malgré son caractère fini, se présente toujours comme un objet en devenir — qu'un tableau, autrement dit, ne peut être réduit à une seule interprétation : « *Cet atelier-là, qui déploie son étendue de la*

l'on nomme la « *peinture* » : le tableau, conçu depuis Alberti comme une fenêtre ouverte sur le sens, mais aussi le langage, le regard et les connaissances du spectateur. Dans la mesure où le tableau ne répond jamais par lui-même aux interrogations du spectateur (Bailly consacre d'ailleurs de belles pages au thème du silence en peinture), « *l'atelier infini* » ou « *l'atelier exégétique* » ne saurait être le lieu d'un dialogue. Il se crée néanmoins un espace d'interaction, un « *scénario* » que le spectateur semble co-écrire avec le peintre dans une sorte de complicité silencieuse : « *dans le silence, le regard filme le tableau, il s'efforce de le décrire, il commence à l'interpréter. Chaque tableau invente un scénario qui lui est propre et chaque regardeur* »

se promène comme il veut (comme il peut) dans le scénario. » Un peu plus loin, Bailly explique ainsi l'immense fortune que connaît depuis les débuts de l'art moderne ce qu'il nomme « la littérature artistique », soit tout l'appareil écrit influençant notre manière de regarder un tableau : « chaque tableau est à la fois lui-même comme une pelote de sens et comme un fil tiré au sein de l'immense enchevêtrement de pelotes de l'histoire de la peinture, chaque tableau, même le plus infime, dépasse sa propre singularité d'objet fini pour s'ouvrir à l'infinité de connexions de toute l'histoire de l'art. » À l'image du « livre de sable » de Borges — livre dont le contenu s'adapte au regard du lecteur —, le tableau posséderait ainsi ce qu'André Malraux appelait un « pouvoir de métamorphose ». « L'atelier infini » serait le lieu de cette métamorphose, de ce « transfert de sens » faisant en sorte qu'un tableau n'est jamais contemplé tout à fait sous le même angle. On ne regarde jamais deux fois le même tableau, pourrait-on dire, tout comme on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve.

## Revoir les classiques de la peinture

À la suite de cette introduction théorique, qui dans une centaine de pages embrasse de manière exemplaire plusieurs sujets ayant marqué les réflexions sur la peinture depuis la Renaissance (les couleurs, le dessin, les lieux d'exposition, etc.), Bailly commente quelques œuvres incontournables de l'histoire de l'art dans un ordre chronologique. Si le choix des œuvres s'avère relativement conservateur (la plupart des classiques y sont, du premier paysage de Lorenzetti au *Number one* de Pollock, en passant par le *Portrait des époux Arnolfini* de Van Eyck), les commentaires sont toujours intéressants et reposent sur une conception proprement littéraire de l'art. Bailly, il faut le souligner, possède l'art de la métaphore et de la formule, art qui lui permet souvent de cristalliser un changement de régime esthétique de manière efficace. Ainsi à propos de Fra Angelico, dernier représentant de l'« enchantement du miracle » ayant marqué l'art religieux du Moyen Âge

et de la Renaissance : « On peut dire que l'espace, le monde sont pour lui déjà transfigurés et que c'est comme un rêve qui le traverse. » Tout au long de son ouvrage, Bailly demeure attentif aux détails qui illustrent ces changements de régime, comme c'est le cas dans cette description du tableau du Caravage intitulé *La Vocation de saint Mathieu*, où l'auteur note une nouvelle manière de nouer les rapports entre religion et réalité : « Réunis à la table de jeu d'une taverne et frappés par l'intensité du rayon lumineux qui est entré avec le Christ et saint Pierre, ceux parmi lesquels, surpris, le saint se désigne ne sont pas des figures idéales ou idéal-

lièrement, le tableau ne raconte plus ce que son cadrage propose : plutôt, la peinture explore l'épaisseur du monde, s'y enfonce pour révéler ce que Lawrence Gowing nomme la « logique des sensations colorées ». Au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, résume Bailly, « c'est comme si la fenêtre d'Alberti était devenue une porte-fenêtre et que les peintres l'avaient empruntée, sortant de la maison pour aller par les rues et les champs ». Dans une perspective plus formaliste qui rappelle les théories de Clement Greenberg, Bailly envisage dès lors le développement de l'art non figuratif comme une accentuation du passage de la représentation à l'expression :

**« L'atelier infini » serait le lieu de cette métamorphose, de ce « transfert de sens » faisant en sorte qu'un tableau n'est jamais contemplé tout à fait sous le même angle. On ne regarde jamais deux fois le même tableau, pourrait-on dire, tout comme on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve.**

lisées, mais des reîtres et d'authentiques habitués des faubourgs de Rome. Débarrassée de toute démonstration hagiographique ou édifiante, la légende chrétienne intervient à même la réalité. »

Un peu plus loin dans *L'atelier infini*, cette fois à propos du *Gobelet d'argent* de Chardin, ce désir de rapprocher la peinture de la réalité s'accroît dans l'attention accordée aux objets quotidiens (ainsi Chardin « associe la peinture à l'exploration de ce que Francis Ponge, au xx<sup>e</sup> siècle, appellera le « parti pris des choses » »). Cette démocratisation des sujets ou des thèmes de la peinture — démocratisation qui constitue par ailleurs un des fils conducteurs de l'ouvrage — trouve bien entendu une sorte d'aboutissement avec l'avènement de la modernité. Mais dans la « mise à plat des sujets », les peintres modernes auraient aussi modifié la nature même de la peinture, « un peu comme si chaque jour l'acte de peindre avait gagné sur celui de dépeindre, ou comme si le médium avait pris de plus en plus d'importance ». Avec Degas et Cézanne, tout particu-

« l'abstraction en vient pour une grande part à fonctionner comme une base lexicale dont la peinture demeure le phrasé principal ». Ce que Taraboukine nomme le « suicide de la peinture » (celui de l'art abstrait) apparaît sous cet angle comme un retour à la source du geste pictural, retour que théoriserait Kandinsky en développant une spiritualité des couleurs et des lignes.

## La peinture existe-t-elle encore ?

Il suffit de fréquenter les musées d'art moderne pour constater à quel point la peinture au sens traditionnel du terme (celle qui se présente sous la forme d'un tableau ou d'une « surface plane ») tend à disparaître au profit des installations. Depuis la « sortie dans l'espace » du premier « Contre-Relief » de Vladimir Tatline, comme le rappelle Bailly, la peinture n'a cessé de vouloir s'extraire de son cadre. Or ce processus semble s'accélérer depuis les avant-gardes des années 1960, si bien qu'il y a lieu de se demander aujourd'hui si la pein-

ture possède un avenir. À cette question, Jean-Christophe Bailly répond de manière originale dans les dernières pages de son livre. Plutôt que de voir dans les modes de présentation liés aux installations une concurrence à la peinture, il y perçoit un prolongement. En s'affranchissant des moniteurs, par exemple, la vidéo peut être envisagée comme un intermédiaire entre « l'image-mouvement » du cinéma et l'image iconique du tableau. « Pas plus que la photographie au xx<sup>e</sup> siècle n'a signifié la mort de la peinture, avance Bailly, la vidéo ou la photographie plasticienne d'aujourd'hui n'ont besoin de liquider la peinture pour exister. »

Les dernières pages de *L'atelier infini* brossent en ce sens un portrait intéressant (et plutôt optimiste) de l'art contemporain, dont l'histoire croise à nouveau le destin de la littérature lorsque les thèmes exploités par les tableaux et sculptures d'Anselm Kiefer rejoignent les préoccupations de Paul Celan sur les possibilités de l'écriture (ou de la peinture) dans le contexte post-Auschwitz. « De même que l'entreprise du poète juif disparu en 1970 peut être décrite comme une volonté de sauver la langue », écrit Bailly en se référant aux analyses de Daniel Arasse, le projet du peintre allemand « intervient entre la ruine du sens dans l'histoire et la ruine de l'art montrant cette ruine ». À la question : la peinture existe-t-elle encore ? nous pourrions dès lors ajouter : et la poésie, subsiste-t-elle ? Oui, sans aucun doute, si l'on considère le travail de mémoire effectué par Kiefer ou Celan, mais aussi si l'on accepte d'élargir les mots « peinture » et « poésie » à d'autres horizons — si l'on ne cesse, comme le fait Bailly, de poser cette question essentielle : qu'est-ce que la peinture ?