

## Brasser l'histoire de l'art de ses larges bras : l'imagier, l'atlas, le musée imaginaire A partir de *L'Atelier infini* de Jean-Christophe Bailly<sup>1</sup>

### (Introduction) Réinventer l'iconologie

Le terrain de recherche qui m'occupe est celui de l'iconologie, aussi bien dans ses moments inauguraux (chez Warburg et Panofsky), que dans sa reprise critique au sein de la théorie de l'image actuelle. Le pari que je voudrais faire ici – sans trop de violence, j'espère – est par conséquent celui-ci : avec *L'Atelier infini*, J.-C. Bailly nous emmène sur le terrain problématique de l'iconologie. En même temps, l'hypothèse n'est pas trop risquée puisqu'on peut assez facilement dégager des affinités entre Bailly et l'iconologie<sup>2</sup>. Comme d'autres théoriciens actuels (Boehm, Mitchell, Didi-Huberman), il trace des perspectives radicalement nouvelles pour la méthode d'interprétation des images dynamisée et instituée par Warburg et Panofsky, contribuant de la sorte à son actualisation critique dans les débats de la théorie de l'image contemporaine. Il m'a permis en tout cas d'assouplir un peu quelques rigidités que l'on observe très souvent dans ces débats (et sans doute aussi quelques rigidités de ma propre pensée). Plusieurs questions envisagées dans *L'Atelier infini* ressortent – à mon avis – du cadre théorique de l'iconologie, et lui imposent une torsion :

(1) Le premier problème typiquement lié aux préoccupations iconologiques est un problème d'orientation. Comment *se situer* dans le visible ? Où regarder ? Sur quoi *arrêter* le regard ? Et plus précisément dans *L'Atelier infini* : comment *se situer* dans l'histoire très vaste (30 000 ans) de la peinture ? Comment construire une histoire à partir de là ? Comment établir des repères ? Le théoricien tenté par un tel regard synthétique est évidemment forcé d'assumer la non-exhaustivité de l'entreprise. Ceux qui ont essayé d'embrasser une réalité aussi large se sont vus contraints de faire des choix, de sélectionner (on peut penser par exemple à l'histoire de l'art de Gombrich). Comment justifier ces choix ? Comment brasser ce matériau – infini – et proposer des parcours ? Poser des bornes ? Mettre du relief ? Et surtout : Comment établir des *constantes* – construire des ensembles cohérents – sans pour autant proposer une vision déterministe et téléologique de l'histoire, sans restreindre les possibles, sans enfermer les singularités dans des catégories lissantes ? La solution consisterait à faire ressortir des effets de persistance/*survivance*, là où l'on parle volontiers – dès qu'il s'agit d'images – d'un flux continu (flux d'images auquel nous serions constamment soumis, plus encore aujourd'hui qu'hier). Or, la nécessité est bien – dès qu'il s'agit d'embrasser l'histoire de la peinture – de proposer des moments d'arrêt<sup>3</sup>. Pourquoi cette question concerne-t-elle l'iconologie ? Parce qu'en établissant une théorie de l'interprétation des images, de la logique des images, du discours non verbal des images, l'iconologue classe, ordonne, établit des

---

<sup>1</sup> Le texte partagé ici ne connaît pas encore de version définitive, et sera certainement soumis à révision. Tout commentaire est donc bienvenu : [Maud.Hagelstein@ulg.ac.be](mailto:Maud.Hagelstein@ulg.ac.be)

<sup>2</sup> On peut penser au travail d'édition de textes de Panofsky réalisé par Bailly mais aussi plus généralement à son « obsession » pour la question de l'interprétation.

<sup>3</sup> La peinture elle-même est envisagée par Bailly comme suspension ou « arrêt sur image ». Il y aurait donc fixé, immobilité, pétrification, instantané de la peinture. Toute peinture est « un piège pour le regard » (*L'Atelier infini : 30 000 ans de peinture*, Paris, Hazan, 2007, p. 15). Au cinéma par contre, l'arrêt sur images est impossible : « être attentif, au cinéma, c'est sans fin perdre de vue des images, c'est assister à une succession emportée par une logique narrative qui ne peut entièrement libérer l'énergie figurative de chaque plan » (13).

ensembles à partir desquels on peut se situer et, inévitablement, il *oriente* la vue. Warburg construit un atlas (l'atlas *Mnemosyne*) parce qu'il est animé par ce même problème. Il cherche à tracer des lignes, à établir des trajectoires migratoires (les symboles sont pour lui des immigrants païens<sup>4</sup>) ; il parle des autoroutes (ou en tout cas des « voies principales » - *Wanderstrassen*) de la culture.

(2) Le deuxième problème typique de l'iconologie est celui du rapport que les images entretiennent au langage. De manière générale, les critiques les plus importantes exprimées à l'encontre de la méthode iconologique s'articulent le plus souvent autour du problème de la prédominance du paradigme langagier pour l'analyse du visuel. À leur manière, Warburg et Panofsky (les « anciens iconologues ») ont pourtant contribué à réhabiliter les images, à mettre en valeur leur efficacité (politique, sociétale, institutionnelle). Mais précisément, et il s'agit en réalité d'un paradoxe inhérent à toute perspective iconologique (traditionnelle aussi bien que renouvelée) : tout en affirmant la centralité des images pour notre construction individuelle et collective, l'iconologie secondarise leur importance en les considérant comme des véhicules de savoir qui portent des idées/valeurs qui leur préexistent. Autrement dit, l'iconologie prend le parti des images tout en les renvoyant à des pré-textes. Contre la sémiotisation excessive des formes d'expression visuelle, il faudrait donc affirmer une fonction intransitive des images, c'est-à-dire redonner à l'image une épaisseur propre, qui ne renvoie qu'à elle-même<sup>5</sup>. Ce constat (grossièrement formulé pour l'instant) est en partie fondateur de la science de l'image contemporaine : étudier les contenus symboliques (le *quoi*) sans se soucier suffisamment de la *manière* dont ces contenus sont amarrés au sensible (le *comment*) apparaît aujourd'hui comme un non-sens. Ou en tout cas : si on se contentait de ça, on prendrait le risque de passer à côté de ce qui fait la spécificité de l'image. Or, il me semble que cette critique suppose que le langage manque inévitablement le caractère *sensible* de l'image. Pourtant, il devrait y avoir un langage qui ne casse pas, qui n'assèche pas le caractère sensible du visible – et il me semble que J.-C. Bailly est à la recherche d'un tel langage. *L'Atelier infini* s'inscrit encore dans le champ problématique de l'iconologie pour cette deuxième raison qu'il est une manière d'interroger (en acte, plume en main) le rapport du langage aux images, le rapport du discours aux choses muettes que sont les œuvres visuelles, le rapport de l'écriture à l'indicible de la peinture.

Je commence par le premier problème : comment *se situer* dans l'histoire très vaste (30 000 ans) de la peinture ? Quels sont les moyens par lesquels on a pu brasser et organiser ce matériau ? *L'imagier*, *l'atlas*, le *musée imaginaire* sont autant d'agencements qui permettent d'éprouver les ressorts du visuel (commencer à comprendre/définir la logique propre des images) et d'envisager la tâche du spectateur (ou du « regardeur », comme dit Bailly). Ce sont des *mises en scène* (soit métaphoriques, soit effectives) de l'iconologie : c'est-à-dire des spatialisations possibles du matériau visuel concerné par l'effort d'intelligibilité qui caractérise la méthode. À chaque modèle d'organisation correspond une certaine vision de la tâche d'interprétation qui incombe au regardeur.

---

<sup>4</sup> WARBURG Aby, « Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara » (1912), *Gesammelte Schriften, Band I.2. De Erneuerung der heidnischen Antike*, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 462. Traduction française de S. Müller : « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare », *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, 1990, p. 200. La Renaissance est d'ailleurs appelée par Warburg : « époque de la migration internationale des images » [*Zeitalter internationaler Bildervandern*] (p. 479 ; trad. fr., p. 216).

<sup>5</sup> De manière générale, Bailly s'oppose à la tyrannie du mot de passe. Voir notamment ce qu'il en dit dans l'entretien accordé à Vacarme : <http://www.vacarme.org/article1848.html> « C'est d'abord cela que veut dire le mot totalitaire : ne pas supporter l'inachèvement, ne pas supporter l'ouverture de la communauté à ce qu'elle ne peut pas réaliser. Ou si vous préférez, c'est aussi bien toute la question du mot de passe : « Si tu connais le mot de passe, tu entres, si tu ne le connais pas, tu n'entres pas. » C'est ce fonctionnement-là qui est véritablement l'ennemi, et qui doit être aboli. Le mot de passe c'est une sur-substantification du nom qui tire le langage hors de lui. C'est pour cela que la littérature est au fond le seul bon modèle politique dont on dispose : parce qu'elle récusé dès le départ le mot de passe, parce qu'elle n'a de sens qu'à ouvrir le langage ».

## (1) L'imagier

Pour penser l'imagier, je pars d'un objet apparemment anecdotique : *L'imagier du père Castor*. Pour rappel, un imagier est un regroupement de dessins – généralement destiné aux enfants – qui représentent des objets auxquels est associé le mot qui les définit. Le *Père Castor* est une collection de l'éditeur Flammarion qui publie depuis 1931 (pour rappel, les *Essais d'iconologie* sont publiés en 1939) des ouvrages pour les enfants de 1 à 10 ans. La collection a été fondée par Paul Faucher (1898-1967), qui est presque l'exact contemporain de Panofsky (1892-1968), pionnier de l'Éducation nouvelle (pédagogie active basée sur l'expérience) (le castor étant le symbole d'un programme constructif). *L'imagier du père Castor*, ce sont 470 images classées en 10 thèmes (outils, nourriture, animaux, engins, etc.), dont la vocation principale serait – à en croire le 4<sup>ème</sup> de couverture – d'enrichir le vocabulaire des enfants, c'est-à-dire d'étendre progressivement leurs connaissances. Je reprends ici un extrait de la note introductive : « L'imagier du Père Castor est le résultat d'un long travail fondé sur la conviction que les premières images placées sous les yeux des enfants, exercent une influence capitale sur le développement de leur sensibilité, de leur goût, de leur jugement, et qu'on ne saurait apporter trop de soin à leur réalisation ». Les présentateurs de l'ouvrage invitent les parents à suivre une sorte de protocole ludique. Dans un premier temps : « Laissez-les, tout d'abord, feuilleter l'Imagier et s'émerveiller des découvertes qu'ils y feront. En présence des images, leurs goûts et leurs intérêts, leurs connaissances et leurs lacunes se révéleront d'une façon souvent saisissante. Laissez-vous guider par eux, en répondant simplement à leurs questions et en les encourageant à s'exprimer librement ». Ensuite, si l'on veut suivre ce protocole ludique, on installe toute une série de jeux : *chercher* (les voitures, les objets rouges), *décomposer* (qu'y a-t-il dans l'aquarium ?), *identifier* la fonction (à quoi sert la pelleuse ?), *résoudre* des devinettes (c'est une bête qui a quatre pattes, des sabots et de longues oreilles), et enfin *déchiffrer* les mots – c'est-à-dire apprendre à lire. Le genre de l'imagier rencontre parfois directement la peinture (cf. *Petit musée*<sup>6</sup>) : la bouteille est empruntée à Morandi, le bucheron à Millet, le chou rouge à Ensor, la chouette à Bosch, la maison à Cézanne, la ronde à Bruegel, etc.

*Chercher – décomposer – identifier – résoudre – déchiffrer* seraient donc les opérations essentielles favorisées par la fréquentation assidue de tels imagiers. Or, ce sont aussi les compétences de base requises par l'iconologie. En amont de la méthode telle qu'elle a été instituée par Warburg et surtout Panofsky, l'iconologie faisait partie de l'éducation générale d'un homme cultivé – tout *gentleman* qui se respectait devait avoir aiguisé sa capacité à reconnaître les motifs visuels prégnants dans les grandes œuvres classiques. Au 18<sup>e</sup> siècle, on donnait à voir aux enfants des impressions de scènes allégoriques et mythologiques, qu'ils devaient reconnaître et nommer. Ce n'est évidemment pas sans lien avec la version moderne de l'iconologie (qui naît au 20<sup>e</sup> siècle), puisqu'il s'agit avant tout d'être capable d'identifier des « figures énigmatiques », non pas en vertu de la seule bonne éducation (qui joue néanmoins un rôle non négligeable), mais grâce à une méthode d'investigation rigoureuse (que Panofsky aura voulu systématiser). L'imagier constitue donc un premier modèle pour l'iconologie, en tant que mode ludique de se rapporter à des ensembles : faire des catégories, trier, éprouver la limite des ensembles, proposer des variations, décrire, définir<sup>7</sup>. On aurait avec l'imagier une tentative de faire lexicologie – tentative à laquelle la peinture

---

<sup>6</sup> L'École des Loisirs, 2005.

<sup>7</sup> Le *nuancier* pourrait être un autre objet éloquent, où le classement *explose* sous l'effet du caractère potentiellement infini du matériau à ordonner. L'univers des couleurs dépasse trop vite la volonté de classement, sans l'annihiler pour autant : « Bien sûr on a classé, rangé, nommé : l'arc-en-ciel confirmé par le prisme montrait la voie (...) mais le monde des couleurs, dans la gamme d'ondes qui consent au visible, est quasi infini » (*L'Atelier infini : 30 000 ans de peinture*, Paris, Hazan, 2007, p. 41). Plus loin : « De façon encore plus concrète, les *nuanciers* que l'on utilise dans certaines professions et qui montrent tout l'éventail de teintes disponibles dans un matériau donné (...) établissent cette étrange dilatation du classement qui régit le monde des couleurs. Gamme, mais qui se décompose en une

(telle que J.-C. Bailly la conçoit – dans son *inséabilité*) fait obstacle. Tentative qui pourtant, anime bien une certaine iconologie.

## (2) Le Musée imaginaire

Le musée imaginaire serait un autre modèle d'appréhension de l'histoire de l'art. Je me base ici sur le livre – méchant, je le concède – que Didi-Huberman a consacré à l'entreprise de Malraux. Pour le dire vite : Le *Musée imaginaire* « signerait la naissance d'un nouveau type d'album : un album de la 'famille élargie' de l'art »<sup>8</sup>. C'est-à-dire : un album où finalement, grâce au pouvoir d'une écriture très littéraire (mais aussi – selon Didi-Huberman – très autoritaire), le matériau iconographique apparemment chaotique trouve dans l'album une « unité commune » (un « trait de famille »). Le *Musée imaginaire* permet que se rencontrent des objets pourtant éloignés dans l'espace et dans le temps, et cette rencontre finirait par dissoudre leur singularité : « C'est là une façon d'utiliser les reproductions photographiques pour aller du *même au même* : non pas seulement un même objet exploré en ses parties, mais, par exemple, un même style ou un même segment historique d'histoire de l'art »<sup>9</sup>. Pour Didi-Huberman, Malraux ne laisse pas les différences jouer librement, « jouer toutes seules » le jeu de la dissemblance (comme Bataille a pu le faire dans la revue *Documents*) mais il les résout toujours en une sorte de synthèse – qui estompent les contrastes au profit des traits de famille – et sur laquelle il appuie sa notion d'« art universel » ou de « création universelle ».

Partant de cette critique et de ce modèle – apparemment lissant – du musée imaginaire, je voudrais faire apparaître la stratégie propre de *L'Atelier infini*, sa manière de gérer le rapport des constantes et des singularités. L'idée est bien – ici aussi – de faire ressortir des constantes, mais des constantes dynamiques – c'est-à-dire des mises sous tension de l'ensemble du matériau : par ex. la tension entre le mimétique et le pictural qui, loin d'être une opposition exclusive, traverse des ensembles (apparemment bien établis) et les déstabilise finalement. Le pictural peut ainsi être « une pointe » ou « une caresse intérieure à la surface » dans des tableaux pourtant bien installés au sein de la tradition mimétique<sup>10</sup>. Plutôt que d'être des catégories objectives auxquelles on pourrait renvoyer tel ou tel élément du tableau (si en tout cas le tableau était dissécable), *pictural* et *mimétique* sont en réalité des « opérations manuelles qu'effectue l'esprit » dans un souci d'intelligibilité – mais qui connaissent en réalité des intrications multiples.

Bailly cherche (me semble-t-il) à identifier des constantes, qui traversent les époques et les contrées, et s'appuie sur ces constantes pour opérer des rapprochements. Il y a pour cela une rhétorique de la constance ou de la persistance de certains problèmes de la peinture (« dans toutes les époques », « depuis toujours »), par ex. : « à toute époque et quel que soit le versant qu'il se choisit, le dessin – et ce qui relève du dessin dans la peinture – fonctionne comme un éclaireur, comme le moyen par lequel la forme est explorée, par lequel elle vient et se montre ». De telles constantes permettent de resserrer l'attention autour d'objets radicalement hétérogènes en apparence, ce que Bailly ne nie pas : « et toujours le dessin, qu'il soit volontariste ou nonchalant, architectonique ou vipérin, enlevé ou appliqué, sera la trace de la pensée (...) »<sup>11</sup>.

---

multiplicité de tons et de sous-tons, mais qui ne semble pouvoir s'égrèner que dans la variation minutieuse et le chinage infini » (41-42).

<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Hazan, 2013, p. 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>10</sup> *L'Atelier infini : 30 000 ans de peinture*, Paris, Hazan, 2007, p. 18.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 38.

Mais comment s'expriment ces constantes ? À partir de tensions fondamentales pour la peinture (celle de la ligne et de la couleur, par ex.), Bailly travaille à dessiner des trajectoires : partir de Seurat (pulvérisation de la couleur), établir « une sorte de *lignée* » (remarquons qu'avec ce terme, on aurait la ligne et l'arbre tout en même temps), « remonter à Manet, à Corot, à Géricault, à Constable, à Friedrich et, plus qu'à eux tous, à Goya et sans doute plus haut encore... »<sup>12</sup>. Or les trajectoires sont précaires (certainement pas linéaires), car même là où l'idylle semble la plus durable (entre la couleur et la ligne, justement), il y a des endroits où l'équilibre est rompu, le divorce consommé, où les chemins se séparent (comme on dit communément) ; il y a des pas qui se font sur le côté, des renoncements, des marches-arrière. En réalité donc, établir une cartographie des promiscuités permet de mettre au jour tout un système d'écarts. On part d'une évidence, on trace des lignes, mais ce sont des lignes qui deviennent folles. Plus loin, autre exemple : « S'il fallait définir le coloriste de façon normative et dire que tel peintre l'est tandis que tel autre ne l'est pas, je pense qu'aucun peintre ou aucun historien de l'art ne serait d'accord et que tous les écarts et tous les chevauchements seraient possibles. Pourtant une certaine évidence demeure et nous pouvons clairement entendre que Velasquez ou Goya ou Manet sont des coloristes, comme le sont d'une autre manière Van Gogh et Gauguin, ou Franz Marc ou Bacon. Il ne s'agit pas, disant cela, de réunir ces peintres en une sorte de club transhistorique, mais de comprendre qu'une puissance traversante agit à travers eux, que l'on peut *en effet* nommer la couleur, puissance qui *en effet* subvertit le dessin. Il y a ainsi des lignées, qui sautent les étapes, qui s'entraînent par leurs propres échos »<sup>13</sup>. Certaines listes, certaines lignées (celle de Baudelaire dans *Les fleurs du mal*, dans « Les Phares »), sont d'ailleurs en fait des « contournements ».

### (3) L'Atlas

Avec son atlas d'images *Mnemosyne*, Aby Warburg proposait aussi une série de concepts opératoires de la culture visuelle occidentale<sup>14</sup>. Parmi ceux-ci, le concept d'*orientation* (*Orientierung*) – dont on perçoit (mais il faudrait y consacrer une autre étude) la valeur politique. Chez Warburg, c'est en effet le souci de s'orienter qui anime le projet de la constitution d'un atlas gigantesque des motifs visuels. L'atlas est donc une autre manière de répondre aux questions évoquées en introduction : comment s'y retrouver parmi l'archive infinie des images produites par notre culture ? Comment suggérer des recoupements, des répartitions, des domaines de savoir ? Comment montrer que les images tirent leur puissance du réseau au sein duquel elles s'inscrivent ? Comment l'artiste lui-même se situe-t-il au sein de cet ensemble ? Où trouve-t-il son inspiration ? Comment son imagination se déplace-t-elle dans le trésor des images de la culture occidentale ?

Le travail de l'atlas d'Aby Warburg consiste précisément à établir une cartographie des promiscuités qui permette de mettre au jour tout un système d'écarts. L'Atlas fait apparaître des analogies (entre des formules gestuelles, notamment) mais aussi, au cœur de ces analogies, des effets de contraste. Donc aussi bien des ensembles cohérents que des singularités. Il finit par indiquer les chiens fous de l'histoire de l'art. On pourrait comprendre cela à la lumière de ce que Foucault appelle dans *L'Archéologie du savoir* la « dérivation », et plus précisément l'« arbre de dérivation ». À partir de la définition de certaines « structures observables » (qui sont la racine de l'arbre), on trouve, à « l'extrémité des rameaux » (et après toute une série d'écarts successifs), des transformations et des découvertes, des mises au point et parfois des notions nouvelles<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>14</sup> Cf. l'édition récente en français : Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, L'écarquillé, 2012.

<sup>15</sup> M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 200.

Comment donc à la fois développer une cartographie (Bailly : le sens de la vue est l'un des grands opérateurs de la constitution du territoire<sup>16</sup>) et en même temps faire ressortir des singularités, des formes d'intensité. L'iconologie – dans sa version simpliste, qui ne serait au fond ni warburgienne ni panofskienne – aurait ce défaut qu'elle manque, précisément, les singularités. Je suis ici l'un des arguments développés dans *L'Atelier infini* : l'iconologie – en tant qu'elle repose sur une histoire de l'art *culturelle* plutôt que sur une théorie de l'art formaliste – pense prioritairement l'œuvre dans sa *fonction* externe, dans son *usage*. Or Bailly montre qu'« il y aurait quelque chose de dangereux à caractériser les fonctions de la peinture en utilisant le crible simpliste d'une suite d'oppositions binaires »<sup>17</sup>. Les usages de la peinture sont non seulement nombreux mais surtout enchevêtrés. Alors bien sûr, Bailly reconnaît qu'il faut faire « l'effort d'une sorte d'inventaire » : fonction sacrée, fonction somptuaire, fonction ornementale, fonction sentimentale sont des tendances de la peinture qui peuvent être identifiées dans les toiles. Mais l'essentiel n'est pas dans cette identification : « Ce à quoi je veux en venir, de toute façon, c'est qu'en vérité aucune de ces fonctions ne peut rendre compte de ce qu'est en propre la peinture, c'est que la peinture doit trouver ailleurs que dans ses fonctions et ailleurs que dans ses tutelles sa raison d'être la plus profonde et la plus vraie »<sup>18</sup>. L'historien ne devrait donc pas se résoudre à seulement étudier des faits et des documents, mais se pencher sur l'œuvre pour en extraire l'intensité singulière : c'est-à-dire « ce qu'elle est, ce qu'elle écarte, ce qu'elle produit, sa résonance interne, ses échos, sa matière, son existence autonome, physique – non pas seulement une essence qu'elle partagerait avec les autres œuvres, mais ce qui l'établit en propre comme elle-même, ce qui fait d'elle une singularité »<sup>19</sup>.

#### (4) L'Atelier infini

Plus qu'un imagier, un musée imaginaire, ou un atlas, J.-C. développe le modèle (métaphorique) de l'atelier<sup>20</sup>. Un atelier infini, un « immense atelier transhistorique »<sup>21</sup>. L'atelier est « le lieu où couve l'idée que l'art n'existe qu'en acte, et que c'est dans la tension de ce qui est en train de se faire que réside la vérité de la peinture. Mais l'atelier, s'il est de la sorte le lieu où cette vérité est au travail et se rend visible, non tant dans les œuvres elles-mêmes que dans le mouvement qui, par quantité de détours, de repentirs et de pannes, y conduit, l'atelier reste aussi par définition le lieu de la solitude, et l'espace même, devrait-on dire en reprenant le mot si précis que l'on trouve chez Montaigne, de son *exercitation* »<sup>22</sup>. L'atelier est avant tout un lieu d'expérimentation : un endroit où se joue, où se rejoue, « dans sa brutalité », l'expérience d'une rencontre : « quelqu'un (un individu singulier) tombe sur 'quelqu'un d'autre' (la singularité intense d'un tableau) ». Du coup, l'expérience sensible (et encore fébrile) du « regardeur » face à la peinture (que l'atelier génère) détermine une autre manière de *lire* ou d'*interpréter* les images de l'art, une manière sensible et tâtonnante, que l'iconologie ne théorise pas, c'est-à-dire qu'elle ne prévoit pas dans son système (mais que, peut-être, tout de même, la méthode iconologique prépare).

---

<sup>16</sup> « Le sens de la vue, qui est par ailleurs très différemment développé selon les espèces, est l'un des grands opérateurs de la constitution du territoire. Le territoire, pour la plupart des animaux, est une étendue visible, où ils sont pour ainsi dire à la recherche de ce qu'ils voient » (*L'Atelier infini*, p. 10). Le regard met du relief ; il est autre chose que voir. Regarder veut dire « voir en direction d'un but ». Cela instaure une tension dans l'espace de ce qui peut être vu : « le regard s'ouvre, puis se pose, puis se relâche, se distrait, puis se concentre à nouveau et se focalise, et ainsi de suite comme en un film au montage saccadé, syncopé, qui ne s'interrompt guère qu'avec le sommeil » (10).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> Cf. la peinture de : Adolf von Menzel, *Le Mur de l'atelier*, 1872.

<sup>21</sup> *L'Atelier infini*, p. 72.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 64.

« Ces équipées (appelons comme cela le mouvement errant des yeux à la surface du tableau) sont donc toutes différentes les unes des autres, mais pourtant on peut les ramener à un principe ou à un mode, qui ne serait pas celui de la lisibilité classique, ni celui des schèmes d'interprétation fournis par l'histoire de l'art (ou la psychanalyse), à un mode qui, dans un premier temps du moins, rencontrerait des indices et des symptômes, mais sans pouvoir vraiment les reconnaître et les nommer, et sans pouvoir non plus, bien sûr, les relier entre eux. Par conséquent une narration qui ne se donne que par bribes, une sorte de navigation à vue, où le regard – c'est lui qui est le narrateur – erre et se glisse, se heurte à des butées, zigzague, s'évade, revient, repasse, s'en va. Par conséquent, une sorte de balayage désordonné, papillonnant, qui découpe et recoupe, classe et reclasse, qui traverse et oublie et qui, en face de ce qui est (a été) une composition, dé-compose et re-compose. Que le tableau soit un tableau à histoire (un tableau figuratif centré sur une *historia*) et comme tel effectivement indexé à une narrativité, ou qu'il soit tout autre et même abstrait, et toujours – ou plutôt presque toujours – il aura ce pouvoir d'être propice aux embardees, d'être (simple ou complexe, abondante ou retenue) une machine à faire ricocher le sens »<sup>23</sup>.

La métaphore de l'Atelier fait apparaître la nécessité de tenir compte d'un surplus sensible que l'approche strictement théorique échoue encore à traduire. Comment écrit-on à partir de cette expérience de rencontre avec la peinture (rencontre qui n'est pas un dialogue puisque l'œuvre, elle, ne parle pas) ? C'est l'autre problématique vraiment axiale de l'iconologie, dont Bailly est l'héritier : celle du rapport du visible au dicible, de l'image aux mots, puis à l'écriture.

« Regarder, c'est décrire, encore sans mots, en avant des mots, ce qui se tient sous la vue : aussitôt que les mots viennent, et ils viennent très tôt, commence pour la description un destin arbitraire. Ce qui se tenait dans le visible et, par conséquent, dans le silence, cela peut-il être transposé, posé à nouveau dans l'ordre du langage ? Comment le langage s'en tire-t-il ou peut-il s'en tirer avec ce qui semble un moment l'interrompre, avec ce qui est peut-être et même sans doute, en tant que masse agitée d'indices, sa provenance ? »<sup>24</sup>.

Il semble qu'il y ait toujours chez Bailly un « surplus » de l'œuvre peinte, quelque chose qui « excède » la signification directement intelligible/lisible, un reste indéchiffrable, un « mystère » que le code n'épuise pas. Pourtant, ce « mystère », ce « secret » (aussi évoqué dans l'introduction au texte de Panofsky sur le Corrège<sup>25</sup>) ne nous contraint pas pour autant à abandonner le décodage iconologique ; il n'est pas étouffé par ce dernier. Malgré sa hargne à résoudre l'énigme, Panofsky lui-même n'aurait pas ignoré « que la peinture excède de toute part le programme qu'elle est censée exécuter »<sup>26</sup>. Je parlais d'assouplir des rigidités : Bailly permet non seulement de ne pas se satisfaire d'une vision caricaturale du projet de Panofsky, mais il aide aussi à déstabiliser la séparation artificielle souvent faite entre deux âges de la peinture. Une peinture symbolique/mimétique appellerait évidemment (tout le monde le concède) l'iconologie au sens strict (comme méthode d'interprétation basée sur la reconnaissance de motifs et le renvoi de ces motifs à une *historia*), tandis qu'une peinture expressive, proprement picturale, pourrait faire l'objet d'une autre lecture. Car on a souvent formulé de la sorte les reproches adressés à Panofsky : la méthode iconologique convient à un certain type d'art mais manque toute une série d'autres registres artistiques. Elle aurait donc ce défaut que son efficacité est limitée, limitée à la peinture symbolique, la peinture des figures, celle qui présuppose une adhésion du visible et du lisible. Elle serait incapable d'enquêter sur les *modes d'apparition* des motifs (il lui manque une

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>25</sup> Cf. la nouvelle édition : Erwin Panofsky, *Corrège, la Camera di San Paolo à Parme de Panofsky*, Hazan, 2014.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 12.

phénoménologie de la peinture). Bailly est tout-à-fait prêt à reconnaître les limites de l'iconologie : le peu de cas que la méthode semble faire des aspects formels de la peinture<sup>27</sup>, le « risque du signe et de la combinatoire »<sup>28</sup> - c'est-à-dire le présupposé qui conçoit l'œuvre comme agencement de parties distinctes qui peuvent être isolées les unes des autres, sont les défauts majeurs de l'entreprise iconologique. La peinture échappe naturellement à cette décomposition artificielle de ses parties, que la décomposition soit iconologique ou formaliste – la passion analytique guette toujours la théorie de l'art : pourtant, la peinture existe singulièrement par delà tous les éléments qui la composent. Il y a un « tenir ensemble », une « cohérence » qui n'est pas une simple « composition », un simple « assemblage » ou « agrégat ». Si donc la peinture est un langage, elle déroge au principe de la grammaire (c'est-à-dire de l'étude des éléments constitutifs d'une langue) : « Si la peinture est un langage, elle en est un bien étrange, puisqu'elle est comme privée de lexique, puisqu'elle ne dispose pas d'éléments ou de séries d'éléments qui lui permettrait d'avoir lieu comme – ou d'être – ce que toute langue se doit d'être, autrement dit une articulation »<sup>29</sup>. Revoir la méthode de manière critique reviendrait donc à abandonner l'idée d'un répertoire de signes à partir duquel la peinture compose – idée métaphoriquement rendue par le modèle de l'imagier – pour favoriser l'examen de l'exercice proprement pictural, qui aurait lieu dans le secret et le silence de l'atelier ? Pas exactement, puisque la séparation entre ces deux composantes de la peinture (mimétique vs pictural) est artificielle.

« Mais cela ne revient pas à dire que, dans toutes les écritures codées et sursignifiantes de l'âge de la représentation, aucune place n'ait été laissée à cette puissance obscure que l'image va puiser au sein du réel. Non, malgré la hiérarchie des genres, malgré les tutelles religieuses ou mondaines des sujets, malgré les rébus iconologiques qui trament les histoires, la vérité qui est celle des choses est toujours atteinte aussitôt que le travail de peinture se fait. Et s'il va de soi que, si cette vérité dérive directement de l'intensité de l'investissement pictural, elle ne peut être séparée pour autant, dans ces peintures, de l'acte de représentation, de la tension de l'acte qui est chaque fois commis envers le visible »<sup>30</sup>.

L'introduction – écrite par Bailly – à l'édition française du texte de Panofsky « La Camera di San Paolo du Corrège à Parme » appuie encore cette idée que l'analyse symbolique (l'iconologie) n'épuise pas le champ proprement pictural (c'est-à-dire qu'elle ne le recouvre pas de significations verbales qui nous empêcheraient de voir sa vérité authentique), mais qu'elle l'éclaire : « En produisant calmement la trame des significations formant ce cadre au demeurant souple et mobile, Panofsky dégage au contraire, en le laissant libre, le champ de l'invention picturale »<sup>31</sup>.

L'Atelier serait donc un lieu d'expérimentation pour un rapport renouvelé entre visible et dicible, et un laboratoire pour l'écriture telle que Bailly entend la pratiquer (une écriture qui testerait une variation d'intrications entre ces deux champs, au sens où Foucault conçoit le travail de

---

<sup>27</sup> « À l'intérieur du dispositif rayonnant de la construction nouvelle s'est mise en place une sorte de symbolique voilée, un canevas du discours : le signe s'est retrouvé chez lui, dans la machinerie des significations, il en est résulté des tableaux qui sont comme des entrelacs symboliques, où ce que l'on voit est d'abord prétexte à une narration. Ce sont ces entrelacs que, plus tard, au sein d'une histoire moderne de l'art, l'iconologie cherchera avec patience et passion à démêler, à comprendre. (...) Du même coup, ce travail de dévoilement, privilégiant toujours la signification narrative et symbolique des œuvres, en est venu naturellement à négliger les aspects formels de la peinture et tout ce qui relève de l'auto-engendrement pictural. Ce que l'on a surtout reproché à l'iconologie, c'était au fond de reprendre et de tenter d'actualiser le rêve des humanistes qui voulaient faire du visible le voile d'une lisibilité peut-être intégrale » (*L'Atelier infini*, p. 30).

<sup>28</sup> *L'Atelier infini*, p. 32.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>31</sup> Introduction à : Erwin Panofsky, *Corrège, la Camera di San Paolo à Parme de Panofsky*, Hazan, 2014, p. 12.

Panofsky<sup>32</sup>). D'une part, il ne s'agit évidemment pas de réduire le visible au dicible par une sorte de raccourci, même si certains – Bailly le suppose – ont fait semblant de croire qu'on pouvait ramener la peinture à un système de signes « plus ou moins exactement superposé au langage »<sup>33</sup>. On a souvent pensé la peinture comme un système de signes et cette idée, portée par l'iconologie traditionnelle, reste communément admise. D'autre part, cela n'aurait pas de sens non plus se débarrasser trop vite de cette idée. Certes, il y a toujours dans la peinture un sensible qui ne se laisse pas prendre – ou en tout cas pas facilement – dans les processus d'intelligibilité (un sensible que l'on ne parvient pas à décoder objectivement). Mais s'arrêter à ce constat serait banal, et presque ridicule de naïveté. Il ne s'agit pas d'opposer brutalement contemplation sensible et effort de déchiffrement, mais de les faire jouer ensemble : « De fait, l'image comme mise en scène tendue d'une structure de signes, l'image comme phrase plastique à la lisibilité évidente ou au contraire secrète – c'est ainsi, c'est bien ainsi qu'à l'âge de la représentation les choses auront été voulues et pensées. (...) Pourtant, quels qu'en aient été les avatars ou les errements, cette 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 »<sup>34</sup>. Précisément, la force de Bailly me semble être de ne pas nier les dispositifs mis en place dans la peinture traditionnelle. Ces dispositifs sont forts et efficaces ; pour cette raison, ils ont contraint le proprement pictural, le « purement peint » - c'est-à-dire ce qui s'exprime en dehors de tout langage – à trouver son chemin dans un système de signes, dans une syntaxe (une composition d'éléments à combiner). La peinture a débordé les programmes iconographiques prévus pour elle (plus par les amateurs/lettrés qui entouraient les peintres que par les artistes eux-mêmes) ; elle est toujours (comme disait Arasse) hétérogène « par rapport à l'ordre du signe et à la découpe langagière du réel »<sup>35</sup>. Plutôt que de vouloir la prémunir à tout prix de la domination du langagier, et de reconduire l'opposition stérile que l'on retrouve aujourd'hui encore dans de nombreux débats sur l'image, Bailly nous incite à faire confiance à la peinture, à son pouvoir propre, à sa capacité de débordement. Et quand on lui demande s'il serait favorable à un renversement du système de significations visé par la sémiotique et à l'instauration d'une « historicité anarchique des signes », il répond : « Non, un affolement du sémiotique plutôt que sa négation »<sup>36</sup>.

Maud Hagelstein  
Mars 2015

---

<sup>32</sup> Cf. M. Foucault, « Les mots et les images », Dits et écrits (1954-1988), vol. I. 1954-1969, Paris, Gallimard, 1994, p. 621. Cité notamment par : Audrey Rieber, *Art, Histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, L'Harmattan, 2012, p. 32.

<sup>33</sup> *L'Atelier infini*, p. 29.

<sup>34</sup> *Id.*

<sup>35</sup> *Id.*

<sup>36</sup> Voir l'entretien accordé à l'excellente revue Vacarme : <http://www.vacarme.org/article1848.html>