

Rencontres philosophiques de Langres

3, 4, 5 octobre 2019

Séminaire A : Présences sensibles et temporalités. À partir et autour de Jean-Christophe Bailly

Séminaire animé par Dimitri Derat, professeur de philosophie
au lycée Albert Schweitzer du Raincy, académie de Créteil

Ce texte, qui est la transcription du séminaire tenu à Langres le 04 Octobre 2019 dans le cadre du **Plan National de Formation des professeurs de philosophie de l'Éducation Nationale**, ne saurait se substituer à la lecture si riche et suggestive des œuvres de Jean-Christophe Bailly.

Il contient quelques analyses qui tentent d'explicitier le contenu philosophique de son œuvre sans prétendre à l'exhaustivité - analyses qui tentent aussi et avant tout d'explicitier ce qui nous a *touché* dans la lecture de cette œuvre.

Nous avons cherché à présenter notre lecture à travers la tentative de définir certains des concepts essentiels qui travaillent son œuvre de manière récurrente : *émotion de la précédence*, *signifiance*, et de manière structurelle nous semble-t-il, **la notion de seuil**, empruntée à Benjamin.

Nous tenons à remercier l'ensemble des organisateurs du *Plan National de Formation de Langres*, sans lesquels ce travail n'aurait pu être réalisé, et Jean-Christophe Bailly lui-même, qui a accueilli amicalement la perspective de ce séminaire.

Le plan est le suivant :

I- Introduction au séminaire : les portraits du Fayoum et la meule de Talbot : page 3.

- l'émotion de la précédence et la signifiance,
- la temporalité du visage dans les portraits du Fayoum,
- « *L'apostrophe muette* »,
- des temporalités enchevêtrées,
- textes à lire extraits de « *L'apostrophe muette* ».

II- Présences sensibles et temporalités dans les œuvres de la culture - les vestiges du temps : page 6.

- notre propos
- fondements philosophiques de notre démarche,
- le seuil,
- la méthode de Bailly : la lecture de Walter Benjamin,
- la césure temporelle,
- le phrasé,
- la révolution copernicienne en histoire,
- l'image dialectique,
- la dialectique à l'arrêt,
- conclusion provisoire.

III- Les temporalités animales : *page 14.*

- Maldiney et le rythme,
- une difficulté insurmontable ? L'artiste peintre chinois,
- la question du langage,
- la langue des origines : Herder,
- l'origine commune du verbe et du sensible,
- le rêve de Bailly,
- les sens du verbe « regarder »,
- pour conclure : textes de Jankélévitch, Deleuze, Bergson.

Outre la lecture (encore inachevée) de l'œuvre de Bailly, la préparation du séminaire a été l'occasion d'autres lectures qui sont venues confirmer quelques intuitions : Jankélévitch, Bergson, Maldiney, etc.

Nous avons jugé utile de conserver en notes les textes recopiés à ce moment-là.

Nous nous permettons de conclure avec des textes de Jankélévitch, Deleuze et Bergson, puisqu'on ne saurait se substituer à leur voix, comme à celle de Bailly dont beaucoup de larges extraits sont ici retranscrits.

Une bibliographie non exhaustive se trouve à la fin de ce texte.

Pour bien situer l'ensemble de ce travail, nous nous permettons de reproduire l'intuition formulée à l'origine du séminaire, et dont le texte du séminaire vient donner après coup, nous semble-t-il, confirmation :

« Un des fils directeurs qui travaille l'œuvre de Jean-Christophe Bailly est celui d'une lente remontée dans les profondeurs du temps et du passé à partir des signes sensibles qui les conservent sous une forme à la fois opaque et sédimentée, selon une épaisseur qui appelle à la rêverie et à la promenade, à un patient exercice de la mémoire, nous projetant hors de nous-mêmes, dans l'histoire et le travail de la culture, dans un passé immémorial, à la fois présent et absent du monde.

Jean-Christophe Bailly se livre ainsi au patient déchiffrement du **paysage, de l'architecture, de l'urbanisme, de l'art pictural et poétique, du monde animal**, dont il scrute les signes et les manifestations les plus immédiates pour tenter d'y retrouver les traces du passé qui les hante, dont ils sont les dépositaires en même temps qu'ils appellent confusément à un travail de la mémoire individuelle et historique.

Il nous semble donc qu'il pourrait être intéressant de tenter de suivre toutes les lignes directrices suggérées par ces formes sensibles pour montrer comment **la présence sensible et signifiante** pourrait être l'occasion d'une expérience de la distance temporelle, qui à partir du proche nous reconduise au lointain, et favorise ainsi la mesure émouvante de tout ce qui nous sépare d'un passé qui est encore au travail dans les formes sensibles les plus immédiatement perceptibles.

L'intérêt d'un tel travail serait de pouvoir réfléchir, à partir de l'expérience immédiate de ces traces du passé, au processus par lequel nous expérimentons une multiplicité de durées, enveloppées à la fois dans les œuvres de la culture (paysage, architecture, urbanisme, œuvres d'art) et celles de la nature (les animaux), et de s'interroger sur la durée spécifique à chacune de ces traces, sur la temporalité spécifique qu'elles enveloppent et qu'elles provoquent, en même temps qu'elles nous travaillent inconsciemment ou consciemment. »

I. Introduction du séminaire : les portraits du Fayoum et la meule de Talbot.

Nous partirons d'une proposition extrêmement simple, extraite d'un livre de Bailly, qui témoigne de ce que, peut-être, son œuvre relève de l'expérience de quelque chose d'infiniment simple, qu'il s'agit à la fois de *dire*, peut-être de *retrouver* si on l'a déjà expérimenté, en tout cas d'explicitier par le travail de l'écriture :

« Les portraits du Fayoum nous confrontent à des visages qui nous regardent comme d'un lieu neutre, qui ne serait ni la mort ni la vie, et ils le font depuis un très lointain passé qui atteint presque par miracle notre présent. »

« La résonance du plus lointain passé basculant dans le présent et l'extraordinaire simplicité selon laquelle cette distance se résorbe- c'est aussi cela que les portraits nous donnent. »¹

L'émotion de la précédence et la signifiante.



Portrait de jeune femme couronnée, Metropolitan Museum of Art

Ce qu'on expérimente dans les livres de Bailly, et que son écriture tend à distiller, c'est donc cette opération par laquelle le proche, la présence sensible, nous reconduit au plus lointain passé, celui de l'Egypte de l'époque des portraits du Fayoum.

Quand bien même les livres de Bailly ne feraient que nous procurer l'émotion d'un transport temporel, puisqu'il nous rappelle que c'est « presque par miracle » que ces portraits nous atteignent, puisqu'ils étaient destinés à rester dans la tombe aux côtés du mort qu'ils figurent, ce serait déjà considérable, que de nous rappeler par son écriture à ce qu'il appelle ailleurs « **l'émotion de la précédence** », et pas non pas simplement de nous la rappeler mais de la provoquer, et c'est d'ailleurs une des motivations de ce séminaire que d'interroger cette « **émotion de la précédence** ».

Cette « émotion de la précédence », si elle n'est pas simplement un transport banal vers le passé est aussi ce qui nous rapporte à ce qu'il appelle ailleurs, et en parlant de l'image photographique, « **la signifiante** » : « « la signifiante précède le sens, ne le donne pas, ne l'indique pas, et c'est quand la signifiante est neutre qu'elle est maximale, ou qu'en d'autres termes le régime indiciel est à son comble »².

La signifiante, est une pure parution de l'objet sensible, une sorte de suspension dans le temps de cette chose, la suspension dans le temps d'une chose qui nous présente du fait de cette suspension sa temporalité propre.



William Henry Fox Talbot, *La meule de foin*, calotype, fin avril 1844, planche X du *Pencil of Nature*

Exemple de cette suspension d'une chose dans sa temporalité propre : la meule de foin prise par Talbot en photo, geste par lequel il invente la photographie à proprement parler, et reproduite dans son *Pencil of nature*: « **Grand objet solide mais dont le temps est compté, la meule de Lacock Abbey suggère en même temps par sa forme et sa pesanteur une sorte de puissance d'inertie ou de non-discontinuité dans sa façon**

¹ L'apostrophe muette, respectivement p.11 et 64.

² *L'instant et son ombre*, p.73, voir la suite, p.74 : « elle est comme un degré petit 1 de la conscience, comme une conscience qui fonctionnerait à blanc et qui, ne portant pas ou ne supportant pas l'ombre de l'intention, n'aurait que la vérité d'un commencement à livrer : avant la pensée, avant la venue de la pensée, telle une pure pensivité qui serait celle de la nature se rêvant. »

d'habiter le temps. »³

Suspension provoquée par l'émotion de la précédence : la précédence, en nous rapportant à un passé immémorial est en même temps un suspens à l'intérieur du flux de notre temporalité propre, suspens à travers lequel nous est donnée la temporalité de la chose qui y est suspendue, suspens à travers lequel nous sommes introduits à sa signifiante. La signifiante est ce qui nous rapporte presque à une sorte de nativité sensible des choses, leur présence sensible hors de tout discours, une sorte de passé immémorial donc, mais qui nous jette en même temps dans une multiplicité de directions temporelles, ce que Bailly appelle aussi « *féerie dialectique de l'instant* »⁴. Signifiante que nous allons côtoyer pendant tout ce séminaire, s'agissant d'abord des œuvres d'art, puis des animaux.

La temporalité du visage dans les portraits du Fayoum.

En effet, s'agissant des Portraits du Fayoum, ce n'est pas simplement à un travail d'historien ou d'archéologue que se livre Bailly, mais probablement plus philosophique : nous dire ce que ces portraits nous disent du visage, et de la temporalité qui affecte le visage. Ces portraits sont, dit-il, des *portraits-pour-la-mort*, et ils nous disent que le visage porte en lui la trace de ce basculement de la vie à la mort, soit de ce qui fait le propre de la temporalité humaine. C'est donc *une seconde couche* de temporalité qui vient travailler *la première*, celle du retour vers le passé provoqué par la présence de l'œuvre, *seconde couche* plus essentielle peut-être, ou en tout cas qui se confond avec la première pour leur donner à chacune plus d'épaisseur et de profondeur, comme si, comme Baudelaire le dira, l'important était d'abord de retrouver ce que chaque époque, aussi distante soit-elle, contient dans sa temporalité propre, à la fois de singulier et d'éternel.

L'apostrophe muette.

Bailly dit très exactement : « Frontalement, sur le seuil, le visage est la porte : une porte qui donne des deux côtés, sur la vie et sur la mort, vers la fragilité de l'apparence et vers l'éternité de la trace retenue et de son envoi. [...] L'Hermès apparaissant (*il dit cela à propos de tombeaux romains*⁵) [...] n'est que la manifestation de ce qui vient à la frontière, il est le dieu qui peut traverser la frontière dans les deux sens. Mais aux humains à qui cela n'est pas donné, il ne reste que la porte battante, dont l'imminence, quoi qu'ils fassent pour la dissimuler, demeure toujours visible, et d'abord sur eux-mêmes, dans leurs yeux. Entrés dans la vie par une fente, une porte entrebâillée, ils en ressortent par une autre. *De ces deux fentes, le visage est à la fois le souvenir et le présage.* Immobilisé par le portrait, par l'acte de reconnaissance du portrait, le visage, évadé de l'agitation et de l'insouciance, **fait dans le temps ce que le temps ne fait jamais**, il fait face -comme une apostrophe silencieuse, comme un coma, une césure. »

Le visage est à la fois **souvenir et présage**, c'est à dire que sa présence sensible via le portrait évoque à la fois passé et futur, le passé d'une venue à l'être singulière, qui est aussi le *ce que c'était que d'être là* (il cite le *to ti en enai* d'Aristote p.16), et le futur d'un être pour la mort, en même temps que la présence immémoriale des morts parmi les vivants. Cette présence sensible du portrait est donc l'expérience temporelle d'un seuil, qu'expérimente tout être humain, mais à laquelle ces portraits, via l'écriture de Bailly nous convie : **le seuil** par lequel nous sommes appelés à basculer dans l'existence, puis constamment dans cette existence de la vie à la mort.

Par conséquent ce qu'expérimente Bailly dans sa méditation ou sa rêverie des portraits du Fayoum et à laquelle son écriture nous convie, c'est à **éprouver un seuil**, et un seuil qui a valeur temporelle puisqu'avec ces portraits de visages, c'est à la fois dans un passé lointain que nous sommes projetés, à la singularité temporelle d'une époque, en même temps qu'à la temporalité la plus propre de l'homme.

³ Idem, p.83

⁴ Voir plus bas, dans la section sur le « *phrasé* ».

⁵ J'ajoute cette précision en italiques.

Des temporalités enchevêtrées.

Or il nous semble que l'expérience du seuil, en tant qu'elle est opératrice de temporalité, et de **temporalités enchevêtrées**, est structurante dans l'expérience et l'écriture de Bailly, à tel point qu'on pourrait en faire peut-être **sa méthode**, et même celle à laquelle est conviée son lecteur.

Le seuil est un opérateur de temporalités au pluriel, qui opère dans la flânerie du promeneur ou du voyageur, flânerie que Bailly reprend probablement à Baudelaire et Benjamin, mais aussi dans la rêverie, au contact des œuvres de l'art et du paysage.



William Henry Fox Talbot, *La meule de foin*, calotype, fin avril 1844, planche X du *Pencil of Nature*.

Exemple d'expérience de seuil à propos de la meule de Talbot :

« Grand objet solide mais dont le temps est compté, la meule de Lacock Abbey suggère en même temps par sa forme et sa pesanteur une sorte de puissance d'inertie ou de non-discontinuité dans sa façon d'habiter le temps. Pour ce qui est de la lumière (rappelons-nous, c'est « chaque petit accident de lumière et d'ombre » qu'il s'agissait d'abord ici de montrer), l'objet s'envoie dans un soleil. L'onde stationnaire de sa présence rayonne dans la lumière du printemps, au moment où, l'hiver une fois passé, la campagne se tourne lentement vers sa face estivale, dont le foin est lui-même un souvenir. Avec ce souvenir d'été qui se réchauffe et qui brille un peu, c'est une autre valence encore qui nous vient : tout le côté moisson et récolte, tout le côté Cérès, tout ce qui a trait à une certaine opulence, à un certain bonheur lié à la richesse, celle de la terre comme de ceux qui la possèdent. L'image -et cela appartient en plein à ce qui la constitue- est vide de tout présence vivante, animale ou humaine, mais l'on imagine facilement à **partir de son seuil dégagé** tout un scénario de scènes de genre selon le registre élastique que ménage l'idée même de jardin anglais : jeunes filles en fleur, messieurs en costume clair, petit chien tenu dans les bras, un cavalier peut-être...[...] Le foin, on n'y penserait pas spontanément, mais c'est aussi un bien, une marchandise : ce qu'on voit avec cette meule, c'est du capital, et il y a même peut-être une brutalité opaque dans la façon dont c'est montré. En forçant à peine le trait, on pourrait imaginer, via une multiplication en série, un devenir warholien à cette image, elle s'y prêterait semble-t-il assez bien. »⁶

C'est à cette expérience du seuil, effet de *césure* et d'*interruption*, de *suspens* en tout cas du temps des horloges, qui nous livre la temporalité propre à chaque chose, en tant qu'elle contribue à la fois à une plongée dans une multiplicité de temporalités et en même temps à leur désintringement, que nous aimerions consacrer le temps qui nous reste, en feuilletant quelques pages de Bailly.

Autres textes à lire, de *L'instant et son ombre* : « Ce que nous montrent ces portraits, c'est toute la violence de ce qui jette la vie dans la vie, mais comme recueilli en douceur, à la frontière où la vie s'en va. C'est comme si en eux le regard avait aboli toute symbolisation, toute narration. Le regard ne symbolise rien, ne raconte rien, il se tait, il est indéchiffrable, comme rien d'autre ne se tait, comme rien d'autre n'est indéchiffrable, comme ne se tait même pas la bouche silencieuse, il n'a devant lui que le monde où il est venu et qu'il va quitter : **le regard ne dit pas l'adieu, il est l'adieu**, le trou dans l'apparence qui la voit et ne voit qu'elle bien qu'il ait toujours l'air de plonger et de s'en aller hors d'elle, loin d'elle, comme s'il faisait avec elle l'expérience de la cécité du temps. » (p.136)

« Ils ne disent rien, ils ne constituent rien qui soit comme une parole, et ils le font si peu qu'ils peuvent même passer, à toutes les époques, pour la dénégation du bavardage, mais ce qu'ils nous montrent, et c'est pourquoi ils sont tous d'« essence » comme le disait Louis Marin, c'est le souvenir d'une parole qui fut. Et non pas la voix humaine en général, mais cette voix, ce timbre, comme on dit ce grain ou ces yeux. **Le silence des visages, sur les portraits, est celui des voix éteintes- il est absolu, entier, mais comme une ombre**, et c'est comme si tout le sonore s'était déversé dans le visible en lui confiant, grâce à l'imitation, le poids du visible. » p.109.

⁶ *L'instant et son ombre*, p.84.

« Cloués vivants devant la mort- la mort que le peintre, les peignant, signifiait sous leurs yeux-, ils accueillent sur eux sans trembler la lumière de la vie, cette lumière qui, en peinture, est dans les ombres et les teintes, dans l'incarnat, dans l'éclat des yeux. Dire qu'ils nous voient ou qu'ils nous regardent, comme je l'ai déjà fait et le ferai encore sans doute, n'est qu'une figure de rhétorique obligée. Simplement, à nous qui les voyons, ils montrent qu'ils voyaient, qu'ils étaient le vivant, la vue, et que dans leur regard confiant ou inquiet, souvent triste, souvent sévère, passe la claire conscience qu'un jour ils ne verraient plus et ne seraient plus, du fait qu'un jour ils basculeraient dans ce dont l'homme n'a jamais rien su. » p.22

II. Présences sensibles et temporalités dans les œuvres de la culture – les vestiges du temps.

Notre propos : montrer que la présence, ce qui se donne ici et maintenant dans l'espace, constitue l'expérience d'une rencontre⁷ entre plusieurs temporalités singulières, qui se développent dans le moment de cette rencontre, ou ne se développent pas, restent enveloppées si les circonstances ne s'y prêtent pas, ou bien si les sujets de cette rencontre n'y sont pas disposés.

C'est dire que chaque forme de présence sensible, qu'elle soit culturelle, animale, ou bien psychique (avec la psychanalyse), contient virtuellement en elle une contraction de durée ou de temporalité, qui se donne dans le sensible sous la forme d'un signe en attente de déchiffrement, et que le processus de ce déchiffrement constitue lui-même une forme de temporalité singulière pour celui qui l'effectue.

Il y a donc en réalité dans cette rencontre que nous chercherons à décrire et analyser sous des formes concrètes, trois temporalités qui s'enchevêtrent les unes aux autres : la temporalité constituée par chacun des termes de la rencontre, ce qui fait deux, et la temporalité constituée par le produit de leur rencontre. De la rencontre surgit **une temporalité nouvelle qui procède des deux termes mais ne s'y réduit pas** : puisqu'elle est constituée comme il nous semble chez Bailly, au fil par exemple d'une flânerie ou d'une promenade, du hasard d'une rencontre, sur des lieux historiques ou des paysages, qui provoque une rêverie dans laquelle s'enchevêtrent les deux temporalités pour en produire une troisième, tout à fait singulière, puisqu'elle fait resurgir à la fois la durée propre aux formes sensibles, qui est la profondeur historique qui habite le monde en même temps que celle de celui qui les déchiffre, lui-même habité par cette profondeur historique.

Cette troisième temporalité contient donc une dimension de profondeur historique et ontologique.

La présence sensible, c'est l'appréhension dans l'espace (le paysage, l'œuvre d'art plastique, l'animal) d'une forme qui enveloppe une temporalité singulière que la rencontre donne l'occasion de développer.

Fondements philosophiques de notre démarche :

Pour saisir la relation essentielle que constitue dans l'expérience de la présence le rapport de l'espace au temps et lui donner une assise philosophique on peut partir de la formule suivante :

« ...et nous nous rendons compte, sans difficulté que pratiquement chaque existence, au sein de ce temps qu'elle habite, aménage devant elle, pour nous, un seuil devant lequel nous pourrions nous arrêter, pour ensuite, en le franchissant, venir vers elle. »⁸

⁷ « Une rencontre est un évènement-avènement, ce que Heidegger nomme *Ereignis*. Tout être-là est un *sich ereignen*. Être à la chose, c'est s'y produire. Elle est à chaque fois le lieu focal de l'être-au-monde, d'où se déploie l'étant selon son être. »

Et plus loin : « Recueil n'est pas passivité : il faut « ouvrir le chemin » à même lequel la chose suit sa voie en rassemblant les voies du monde entier qui, en elle, se recourent en leur lieu de rencontre. »

Dans Henri Maldiney, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, La chose et le poème, p.75.

⁸ *L'Élargissement du poème*, p.203.

Chaque chose aménage son propre seuil pour pouvoir la rejoindre, ce qui veut dire aussi que chaque chose aménage son espace et dans cet espace nous donne le temps de la rejoindre dans sa propre temporalité.

Ce que donne l'espace sous la forme de la présence des choses, c'est la possibilité de suspendre le cours du temps pour rejoindre la temporalité propre aux choses :

« Le visible n'est pas une image, ne fonctionne pas comme une image. Il n'est pas ce qui est devant nous, mais ce qui nous entoure, nous précède et nous suit. Sous les yeux le visible se présente comme une absence de bord et de cadre qui n'est ni un volume ni un simple contenant, mais une vibration, un suspens à l'intérieur duquel le temps a lieu, à des rythmes variables. Ces rythmes du temps forment la trame de l'apparence. Le visible est l'ensemble de tous les récitatifs qui fabriquent l'apparence. Ce sont des réseaux, des enchevêtrements, des systèmes de marelles, des puissances d'échos, de ricochets. »⁹

L'espace présent ici sous la forme de ce que Bailly appelle le visible est donc un « suspens à l'intérieur duquel le temps a lieu à travers des rythmes variables ». L'espace est présence, à l'intérieur duquel le temps a lieu.

Mais si l'espace est la présence à l'intérieur duquel le temps a lieu, il est en même temps une suspension du temps, il est lui-même du temps.

Outre la référence bergsonienne (le visible est vibration, étendue matérielle, le temps se donne dans le visible à des rythmes variables, il y a ici des durées spécifiques à chaque être visible), on peut donner un fondement leibnizien à l'ensemble de ce texte : ce que nous percevons dans l'espace sous la forme du visible est la représentation confuse d'un individu singulier, ou encore d'une monade. Mais l'apparence qui nous est donnée de cette monade est le produit de son développement dans le temps, puisque le temps ne fait qu'exprimer l'ensemble des prédicats qui la constituent de toute éternité¹⁰ (par exemple que César franchira le Rubicon).

Si le temps et l'espace sont donc de l'éternité perçus confusément, reste que le temps est le développement de l'ensemble des événements qui actualisent l'individu singulier et que cette actualisation de l'ensemble de ces événements a pour produit l'espace.

Ce qui se manifeste dans l'espace est donc prioritairement du temps, du temps contracté du point de vue de l'éternité, et du temps dilaté quand il s'actualise dans l'espace. Chaque point d'espace (que César franchisse le Rubicon) est donc en réalité l'expression d'une temporalité contractée (celle de l'éternité de Dieu) qui s'actualise de manière dilatée.

C'est précisément ce que nous dit Bailly dans son texte : que le visible est un « suspens » à l'intérieur duquel le temps a lieu à travers des rythmes variables : ce qui a lieu dans le visible c'est précisément le temps, et pas autre chose, **sauf** que lorsque le temps a lieu dans le visible, nous ne le savons pas, car nous ne percevons que la « trame de l'apparence », un simple flux temporel **et non pas la profondeur temporelle qui constitue le visible.**

D'autre part, pour finir de commenter ce texte de manière leibnizienne, les monades sont toutes coordonnées les unes aux autres par l'entendement divin, mais de telles sortes que leur temporalité spécifique est harmonieusement enchevêtrée à celle des autres, **ce qui signifie que la durée propre à chaque monade exprime la durée propre à la totalité du monde, et qu'elles se font écho les unes aux autres.**

C'est ce système d'écho qu'évoque Bailly dans son analyse du fonctionnement de l'image : chaque image, ou le visible est un « suspens » dans lequel le temps a lieu, mais chaque image (et c'est ici très

⁹ Début du texte : *Le visible est le caché*, p.13, édition La promenade.

¹⁰ Bergson : « cette croyance si naturelle à l'esprit humain qu'une variation ne peut qu'exprimer des invariabilités. » Introduction à la métaphysique, dans *La pensée et mouvant*, p.217.

bergsonien, le Bergson du début de *Matière et Mémoire*) renvoie en même temps à toutes les autres images, selon *un système de réseaux, d'enchevêtrements, de puissance d'échos*.

Mais là où s'arrête évidemment la comparaison avec Leibniz, c'est que dans ce système d'échos, de renvois des temporalités les unes aux autres, rien n'est préordonné, mais ces résonances s'effectuent au gré de la contingence de rencontres et de manière fragmentaire, sous l'effet des coupures ou des discontinuités que dessine elle-même la carte du visible¹¹, mais aussi des dispositions subjectives de celui qui au gré de ses flâneries, effectue ces rencontres. De ce point de vue il y a bien des monades finies chez Bailly mais qui se connectent au gré des contingences historiques, de sorte que les connexions chez Bailly, livrées à cette contingence ou à ce hasard, sont plus infinies encore que celles de Leibniz, puisque son Dieu ne choisit qu'un parmi tous les mondes possibles, même si dans le meilleur des mondes on peut dire que l'infinité est optimale.

La notion qui chez Bailly suggère à la fois ce « *connecter infiniment* » des durées (expression reprise par Bailly à Hölderlin) et en même temps la discontinuité du visible et donc aussi la juxtaposition et l'enchevêtrement contingent des durées, c'est celle de « **seuil** » : le seuil c'est l'espace entre deux lieux qui n'est plus ni l'un ni l'autre tout en étant à la fois les deux sans que rien ne relie vraiment l'un à l'autre selon une logique nécessaire. Il y a donc coupure mais pas au sens d'une frontière, mais au sens d'un lieu sans identité assignable et qui favorise lentement le passage de l'un à l'autre lieu, sans que l'on comprenne pourquoi ni comment on est passé de l'un à l'autre alors même que la transition s'est faite imperceptiblement et comme naturellement.

Le seuil, c'est donc l'expérience même du ricochet, évoquée par Bailly : on était là, puis tout à coup on n'y est plus et on est autre part, dans un lieu autre sans rapport avec le précédent. C'est une expérience à la fois spatiale, temporelle et psychique. C'est le hasard de la flânerie qu'évoque aussi bien ici Bailly : à la fois que les lieux ne sont pas connectés les uns aux autres de manière nécessaire et rationnelle mais aussi que l'on se rend de l'un à l'autre sans savoir peut-être vraiment pourquoi.

Si les lieux ne sont pas connectés les uns aux autres mais pourtant reliés les uns aux autres par des **seuils**, cela signifie que ce sont bien les temporalités qui s'enchevêtrent les unes aux autres : ce sont **des pelotes de signes** qui se donnent dans l'espace, et qui en agissant réciproquement les unes sur les autres sous l'effet de leur rencontre, produisent elles aussi une temporalité qui les rassemble, les dépasse et en même temps expriment la réalité et la profondeur de la temporalité historique dans toute sa complexité. C'est-à-dire que c'est la rencontre de temporalités hétérogènes entre elles qui est la méthode pour accéder à la réalité de la temporalité du monde et de l'histoire.

La méthode de Bailly : la lecture de Walter Benjamin

Cette méthode qui semble être celle de Bailly, celui-ci la découvre nous semble-t-il chez Benjamin, si présent dans l'ensemble de l'œuvre de Bailly :

C'est un texte consacré à Benjamin qui en effet nous rappelle que la notion de « **seuil** » est thématifiée par ce dernier : citant Benjamin du livre des Passages ou « *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle* », Bailly écrit :

« Il faut distinguer très soigneusement le seuil de la limite. Le seuil (die Schwelle) est une zone et plus précisément une zone de transition. Les idées de mutation et de transition, de passage d'un état à un autre, de flux, sont contenues dans le terme même de Schwellen (gonfler, enfler, dilater) et l'étymologie ne doit pas les négliger. » A la limite qui purement et simplement sépare, Benjamin oppose le seuil qui relie, non à la façon d'une simple connexion, mais

¹¹ Bergson, même texte, p.221 : « **Si au lieu de partir d'intuitions multiples, diverses, qui s'insèrent dans le mouvement propre de chaque réalité mais ne s'emboîtent pas toujours les unes dans les autres**, elle (*la métaphysique*) prétend être une immense mathématique, un système unique de relations qui emprisonne la totalité du réel dans un filet monté d'avance... »

*comme une zone active, qui contiendrait en elle-même la conscience d'effectuer un passage, d'être un passage. Ce qui est impliqué, c'est qu'au fond le passage ou la connexion ne sont pas neutres, c'est qu'ils transforment celui qui les voit venir à lui, et qui les emprunte. Le seuil est une expérience, il est à proprement parler **l'expérience de la durée qui est nécessaire au lointain pour devenir proche, ou au proche pour laisser battre en lui le lointain qu'il contient.** »¹²*

Plus loin, dans l'article *Ralentir*, Bailly écrit :

*« Lorsque Walter Benjamin, vers 1930, disait que ce dont lui et ses contemporains manquaient le plus c'était d' « expériences de seuil », il visait déjà la même déperdition, le même oubli des conditions de venue d'un temps libre et pleinement habité. Par « seuil » il entendait quelque chose de tout à fait distinct de la limite. Le seuil est pour lui une zone de transition, **un temps d'arrêt suivi d'un mouvement.** Le seuil, c'est exactement ce qui se présente dès lors que l'on donne au temps le temps de se révéler dans la profondeur enchevêtrée de son cours et nous nous rendons compte, sans difficulté que pratiquement chaque existence, au sein de ce temps qu'elle habite, aménage devant elle, pour nous, un seuil devant lequel nous pourrions nous arrêter, pour ensuite, en le franchissant, venir vers elle. »¹³*

En évoquant Benjamin, on peut dire que, probablement, c'est tout le programme de son œuvre qu'indique sans le dire Bailly : dans un premier temps, il s'agit de faire l'expérience du seuil en introduisant « *un temps d'arrêt suivi d'un mouvement* ». **Le seuil est une opération du sujet.**

Et dans un deuxième temps, si une telle expérience est possible, alors c'est aussi l'expérience de la durée propre à chaque chose qu'elle rend possible, *puisque le seuil est en réalité aménagé par chaque chose, chaque existence.* **Le seuil est une opération de chaque existence.**

Par le seuil donc, il est possible de faire l'expérience de la durée propre aussi bien à un paysage (par exemple ce sera l'expérience propre de Benjamin à travers l'écriture du *Livre des Passages*, le paysage de la ville-monde Paris au XIXème siècle), que celle d'une œuvre d'art, ou bien d'un animal, ou bien même de la chose la plus prosaïque qui soit, réintroduite dans sa temporalité historique. Puisque chaque existence aménage son propre seuil. Et puisqu'aussi bien par la césure temporelle introduite dans le flux du temps, c'est peut-être de sa propre temporalité subjective que, *par une sorte d'extase*, il s'agit de s'affranchir, pour s'introduire dans un autre flux temporel.

Si on analyse le premier temps, celui de **la césure temporelle introduite dans le temps subjectif** pour pouvoir se laisser aller à la temporalité propre aux choses, on aura alors le développement suivant de Bailly, qui est aussi bien un rappel de la « méthodologie » propre à Benjamin, celle qui à notre avis est mise en œuvre par Bailly sans qu'il prenne le soin de l'indiquer, car cela ne ferait que lester la musicalité de sa prose poétique et philosophique :

La césure temporelle :

Pour cette césure temporelle dans le temps subjectif, Bailly cite dans le même texte sur Benjamin, la très belle formule de celui-ci, celle du voyageur déraciné, exilé de l'Allemagne, et en voyage en « *mer du Nord* », c'est le titre du texte de Benjamin¹⁴ :

« Le temps dans lequel vit celui qui n'a pas de demeure » devient un palais pour le voyageur qui n'en n'a laissé aucune derrière lui. »

Plus loin, Bailly cite une autre partie de ce texte, très belle, puisqu'elle est l'image d'une expérience subjective de la durée qui semble être favorisée par le paysage lui-même et sa durée propre, comme si les deux ne faisaient finalement qu'une seule durée : « *trois semaines durant les salles de ce palais,*

¹² *L'élargissement du poème*, article, *Benjamin et l'expérience du seuil*, p.137-138.

¹³ *Ibid.*, p.203.

¹⁴ On le trouve dans le recueil de Benjamin : « *Sens unique* ».

emplies du murmure des vagues, se succédèrent sur la mer du Nord. » C'est le murmure des vagues donc qui favorise le séjour dans le palais de la mémoire. On a ici comme un rappel de l'expérience rousseauiste de l'existence et du temps pur, lors de ses rêveries sur le lac de Bienne.

Puis Bailly écrit : « *Or ces salles (du palais du temps), le voyageur les traverse **dans un mouvement équivalent à celui d'un lecteur tournant les pages d'un livre*** ».

Cette superposition de l'expérience pure de la durée et de celle de lecture vient donc introduire un troisième terme, celui du langage comme opérateur de césure à l'intérieur du flux temporel qui vient favoriser l'expérience du seuil, c'est-à-dire **la venue vers la chose que nomme le langage**, césure par laquelle en nommant la chose, est donnée au temps le temps de révéler la profondeur enchevêtrée de la chose.

Bailly poursuit :

*« L'image du temps qui s'esquisse derrière cette double fidélité est à la fois celle d'un flux- il n'y a que du passage- et celle d'un parcours qui va de station en station, comme **si chaque page avait dans le cours même du temps le pouvoir de l'arrêter**. A vrai dire, cette étroite collaboration entre le devenir et l'arrêt, ou entre la progressivité et la césure, est au cœur de la pensée de Benjamin, elle l'organise toute entière. [...] « Sans doute est-ce dans ce souvenir (un souvenir d'enfance, celui d'un abécédaire) qu'il faut placer l'origine du statut accordé au nom dans la conception benjaminienne du langage, à savoir **cette immobilisation momentanée du flux, ou ce coup d'épingle qu'en un point précis et connu de lui seul le nom pique dans la paroi du temps**. Le langage qui file avec le temps, restera toujours en même temps pour Benjamin comme un flux constamment ininterrompu et alimenté (les deux à la fois) par la succession de l'un à un, **chaque nom ayant en puissance tout au moins, et en acte parfois, le pouvoir de suspendre un instant le phrasé et de rejoindre le statut de l'image, un peu à la façon d'une diapositive qui s'allumerait dans le langage** ».*¹⁵

Et sans doute faut-il conclure de ce passage qu'il n'y a pas deux flux, qui seraient celui du temps d'un côté, ou de l'enchevêtrement des temporalités qui constituent le seuil, et celui du langage de l'autre, qui serait celui de la subjectivité, mais un seul et même enchevêtrement de temporalités, celui de toutes les présences qui constituent le monde, en en même temps de tous les signes qu'elle constituent, dont les signifiants qui constituent le langage, ce que Bailly appelle le « **phrasé** », c'est-à-dire le flux conjoint du langage et du temps.

Le phrasé :

« **Phrasé** » dans le lexique de Bailly dit très exactement cette intégration du langage et du temps dans une seule et même temporalité qu'il s'agit de rejoindre par une opération de césure dans le flux du temps : l'acte même du sujet parlant, acte par lequel en même temps il se déprend de soi pour rejoindre la venue des choses, ou encore l'advenir des choses à la durée qui leur est propre. Cette opération de césure du sujet parlant par laquelle il se destitue de cette position de sujet pour laisser place à la durée propre aux choses n'est pas pour autant une dépossession de soi, puisqu'indique Bailly toujours dans le même texte, introduire une césure dans le flux du temps par l'acte de nomination de la chose, qui rend possible la venue de la chose à elle-même, **c'est en même temps se livrer à la puissance du ressouvenir, c'est-à-dire à la remontée du temps à l'intérieur du sujet**, remontée par laquelle il se destitue en même temps de sa position de sujet pour se livrer précisément à l'enchevêtrement des temporalités qui constituent l'épaisseur de durée du monde lui-même :

« Par cet exemple (celui parmi d'autres de la découverte par Benjamin à Moscou d'une boîte laquée à fond noir dans un magasin), on voit très bien comment le ricochet qui conduit d'une image ou d'un objet à un autre coïncide avec le motif de la collection et de son désarroi

¹⁵ *L'élargissement du poème*, p.132.

*d'incomplétude, mais on voit aussi] comment, là encore, c'est le mouvement du temps qui est reséquenté, et **en autant de directions qu'on veut** : chaque fois que la pierre qui a été lancée touche l'eau survient une petite touffe d'éclaboussures- c'est **la féerie dialectique de l'instant**, l'explosante-fixe (pour parler comme Breton) du point de contact, mais déjà la pierre est repartie plus loin, en direction du passé ou de l'avenir.*

*Devant ces mouvements qui sont tous **des variantes de montage** et qui, comme tels, peuvent être associés à des logiques de passage ou de fondu enchaîné, devant ces mouvements qui donc passent continument les uns dans les autres, le réflexe de Benjamin, même s'il s'y abandonne, est celui d'une volonté de saisie et de retenue, et l'on pourrait caractériser la totalité de son entreprise, tant sur le plan de la vie personnelle que sur celui de la description historique, comme le désir de comprendre la puissance de la remémoration. Ce qui est en jeu avec le souvenir, c'est la remontée (du présent vers le passé), mais aussi la descente (du passé vers le présent), et c'est encore, et surtout peut-être, une façon que le présent a ou aurait de ralentir le pas, **en se filtrant lui-même pour ainsi dire**¹⁶ et en laissant passer en lui tout l'avenir que la passage du temps n' a pas été capable de libérer dans la passé. Que la substance du temps soit encore à venir, telle est l'essence de la remémoration pour Benjamin, et tout se passe comme s'il reportait l'énergie de cette ressource sur le présent lui-même, comme s'il s'agissait de lui donner le temps de s'organiser en souvenir, comme si la vertu du souvenir pouvait être insérée dans la perception du présent lui-même. »*

La révolution copernicienne en histoire :

Et ici il faut souligner deux point essentiels, liés l'un à l'autre, à propose de Benjamin et Bailly lui-même :

D'une cette opération du ressouvenir par laquelle on accède à la temporalité propre aux choses elles-mêmes, ne nous livre à aucun subjectivisme par lequel le sujet projetterait sur les choses sa propre temporalité singulière, mais ce ressouvenir est à tout à la fois à entendre à la fois comme restitution de la singularité d'une temporalité **et** restitution du seuil aménagé par chaque existence.

Mais à entendre aussi, dans son sens platonicien, c'est-à-dire redécouverte de l'essence singulière¹⁷ de chaque chose sensiblement présente : c'est-à-dire que **Benjamin fait du ressouvenir la méthode de la science historique, elle-même par laquelle seule est possible la venue de la singularité temporelle d'une époque** : c'est ce que Benjamin appelle sa « révolution copernicienne » en matière d'étude historique, c'est-à-dire l'idée selon laquelle **l'objectivité historique est fondée dans la profondeur du sujet**¹⁸ :

*« On considérait « l'Autrefois » comme le point fixe et l'on pensait que le présent s'efforçait en tâtonnant de rapprocher la connaissance de cet élément fixe. **Désormais, ce rapport doit s'inverser** et l'Autrefois devenir renversement dialectique, et irruption de la conscience éveillée [...]. Les faits deviennent quelque chose qui vient seulement de nous frapper, et les établir est l'affaire du ressouvenir. »¹⁹*

L'image dialectique :

Ce travail par lequel le ressouvenir nous restitue la modernité du XIXème siècle c'est celui qu'effectuera Benjamin dans l'œuvre inachevée et fragmentaire des *Passages*, et qui le conduira à

¹⁶ « C'est comme si tout le sonore s'était déversé dans le visible en lui confiant, grâce à l'imitation, le poids du visible. » *Apostrophe muette*, p.109.

¹⁷ Même si, on le sait, Platon aurait du mal à parler d'essence singulière, mais nous conservons **Platon puisqu'il s'agit ici de Réminiscence et d'Ontologie**, ce qui nous écarte de tout psychologisme, et qui est fondamental nous semble-t-il pour bien comprendre l'œuvre de Bailly.

¹⁸Ce sont les mots de l'introduction à Paris, Capitale du 19^{ème}, note 17.

¹⁹*Paris, Capitale du XIXème siècle*, p.405-406 et également p.880-881, cité par Georges Didi-Huberman, p.100.

construire le concept d'« image dialectique » pour dire cette puissance qu'a l'image dans sa présence **d'être l'unité de la présentation et du devenir** dont elle est lestée et qui fait d'elle le signe de ce devenir.

L'**image dialectique** n'est donc à notre avis n'est qu'une autre définition du **seuil**, puisque le seuil est cet espace aménagé par la chose pour qu'en le franchissant la chose se livre à nous dans son épaisseur temporelle.

Georges Didi-Huberman écrit : « En quoi l'image est-elle donc un phénomène originaire de la présentation ? En ce qu'elle réunit et, pour ainsi dire, fait exploser ensemble des modalités ontologiques contradictoires : d'un côté la présence et de l'autre les représentations, d'un côté le devenir de ce qui change et de l'autre la stase pleine de ce qui demeure. L'image authentique sera donc pensée comme une *image dialectique*, Benjamin la comprend avant tout **sur le mode visuel et temporel d'une fulguration** : « **L'image dialectique est une image qui fulgure** » écrit-il en 1939 dans les Fragments sur Baudelaire. Et dans ses paralipomènes aux thèses *Sur le concept d'histoire*, en 1940 : « **L'image dialectique est une boule de feu qui franchit tout l'horizon du passé** ». Elle dessine en cela un espace qui lui est propre, un Bildraum que caractérise sa double temporalité, d'« actualité intégrale » (integraler Aktualität) et d'ouverture « **de tous côtés (allseitiger) du temps.** »²⁰

La dialectique à l'arrêt :

Lorsque cette image dialectique parvient à la pensée, se produit l'opération de césure dans le flux du temps par laquelle apparaît le passé qu'elle délivre, c'est ce que Benjamin appelle aussi « **dialectique à l'arrêt** » : « L'immobilisation des pensées fait, autant que leur mouvement, partie de la pensée. **Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tensions, apparaît l'image dialectique. C'est la césure dans le mouvement de la pensée.** »²¹

Mais aussi, il écrit dans *Le concept d'histoire* :

« Celui qui professe le matérialisme historique ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage et où au contraire, **le temps s'est arrêté, immobile**. Car c'est précisément ce concept qui définit *le* présent dans lequel, pour sa propre personne, il écrit l'histoire [...]. L'historiographie matérialiste repose sur un principe constructif. A la pensée n'appartient pas seulement le mouvement des idées, mais tout aussi bien leur arrêt. **Lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation de tensions, elle lui communique un choc qui se cristallise en monade. Le tenant du matérialisme historique ne s'approche d'un objet historique que là où cet objet se présente à lui comme une monade.** Dans cette structure il reconnaît le signe d'un arrêt messianique du devenir, autrement dit d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. »

Et à la même page :

« Le noyau temporel de l'histoire ne peut être saisi comme quelque chose qui advient effectivement et qui s'étend dans la dimension réelle du temps ; il est saisissable là où le développement s'arrête un instant, où la *dynamis* des événements se fige en *stasis* et le temps se condense en différentielle ; lorsqu'un maintenant se révèle être le « Maintenant d'une connaissabilité déterminée » : « **La vérité est alors chargée de temps à en exploser.** »

« **L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant.** La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie

²⁰ *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman, p.115-116.

²¹ *Capitale*, p.494, cité par Didi-Huberman p.117.

bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle. »²²

Image unique , irremplaçable du passé qui peut-être nous livrerait tout ou partie de ce passé, si elle ne s'était évanouie pour le présent qui n' a pas su se reconnaître en elle, mais qui est reconnue finalement pour celui qui se livre à la révolution copernicienne en histoire : ce qui est le travail de Benjamin et de Bailly, mais qui était déjà celui de Baudelaire lorsqu'il définissait la modernité comme la saisie de ce que contient d'éternel la temporalité propre d'une époque, et que le flâneur devait s'attacher à saisir.

L'image dialectique est donc lorsqu'elle surgit du rapport entre présent du flâneur et passé historique, puissance de collision, où des choses, des temps sont mis en contact, télescopés²³ dit Benjamin : puissance d'éclair comme si la fulguration produite par le choc était la seule lumière possible pour **rendre visible l'authenticité historique des choses**²⁴ .

Mais **d'une part** on voit d'abord que la difficulté est à la fois de faire surgir cette image dialectique et de la fixer quand elle apparaît à la fois comme fulgurance et puissance de césure dans le flux de la pensée : cette fulgurance du surgissement et de sa fixation, il se pourrait comme on l'a vu qu'elle soit l'œuvre du langage, duquel il faudrait se mettre à l'écoute : c'est ce qu'indique Bailly dans son dernier livre, *Saisir*, à propos du travail poétique de Dylan Thomas :

« Une langue résulte du « compte total en formation » de tous les énoncés qui la forment et la tiennent vivante, et tous ces énoncés, quand bien même ils seraient simples et ne désigneraient que le pur moment d'un échange quotidien, sont des souvenirs : la langue se souvient de toutes les phrases qu'elle a dites, de tous les mots qui sont venus la rendre vive et la parer. Chaque mot, quand on l'utilise, est la surface d'apparition d'un sens qui s'est constitué peu à peu, au cours de siècles et de siècles de formation. La communauté parlante, celle des locuteurs de cette langue en formation, se raconte et raconte son histoire par ces mots qui lui sont venus, non de nulle part, mais de son frottement avec la vie qui l'entourait, et c'est pourquoi il y a dans chaque mot d'une langue, quelle qu'elle soit, un énorme et insondable dépôt de savoir. »²⁵

D'autre part, c'est **cette méthode du ressouvenir**, toute entière opération de césure temporelle par la parole **qui nous livre au seuil de la chose**, qui avec Bailly permet **d'abolir la différence du sujet et de l'objet**, au profit de la restitution de la venue à elle-même de la temporalité propre à chaque chose : chaque œuvre, chaque paysage, chaque œuvre d'art, chaque animal.

C'est ce qu'indique Bailly dans le premier texte de *l'Élargissement du poème, Vers la sortie*, au sujet d'un passage du *Livre de l'intranquillité* de Pessoa :

« Pessoa [...] s'en prend à Amiel qui explique que le paysage est un état d'âme : « cette phrase est la pierre trouvaille d'un médiocre rêveur. » [...] Il s'agit, au fond du rapt par lequel l'homme substitue à la violence de la signifiante celle de la signification. Les choses sont en quelque sorte sommées de répondre, de répondre à l'homme et pour lui. Or ce qui avant amené la colère de Pessoa, c'était en fait un sentiment de plénitude qu'il venait d'éprouver devant le paysage de Lisbonne. Et ce qu'il explique si clairement, c'est que cette plénitude, loin de venir de lui, venait à lui, et provenait de ce qu'il appelle « la vérité de l'extérieur absolu ». C'est donc

²² Sur le concept d'histoire, cité par Didi-Huberman, p.116.

²³ « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image au contraire est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. » *Paris capitale du XIXème*, p.491, cité dans Didi-Huberman, page 117.

²⁴ (Didi, p.116).

²⁵ *Saisir*, p.121-122.

du contraire de l'épanchement que venait la plénitude, le paysage n'était pas beau ou émouvant parce qu'il reflétait ou prolongeait un état d'âme, mais parce qu'il se tenait au contraire, sans même avoir à se rétracter, dans la sobre et opulente évidence de son existence, sans connivence et sans participation avec quoique ce soit d'humain.

Même s'il s'agit, en l'occurrence avec Lisbonne, d'un paysage urbain, ni les tuiles ni les murs ni les fenêtres n'y font signe de reconnaissance, il n'est question que d'un rapport ou d'un frottement entre la terre et le ciel, entre la ville et la lumière. La signifiante, qui est l'état du sens antérieur à la signification, et qui en est la condition, est étale. Les choses inanimées ne « signifient » pas tout de suite, pas encore, mais ce « pas encore », qui est la signifiante, est exactement contemporaine de leur « déjà là » dans la présence. Le mode de la venue des choses est fait de cet écart entre leur présence et leur sens. Aucune d'entre elles ne tombe « sous le sens », elles viennent à lui, vers lui, mais d'un ailleurs où elles sont déposées. »²⁶

Conclusion provisoire :

Dès lors on peut dire que tout le procès par lequel ressaisir ce dépôt des choses en elles-mêmes et qui constitue leur temporalité propre, ce qu'elles contiennent d'inhumain suivant ce texte, **consistera pour le sujet à se dessaisir de lui-même en se laissant aller au jeu des ricochets et du ressouvenir que provoque en lui la nomination, puisque « le mode de la venue des choses est fait de l'écart entre leur présence et leur sens »** : leur temporalité propre n'apparaîtra qu'à condition de maintenir toujours ouvert cet écart entre leur présence sensible et le sens que le langage y découvre en les nommant.

III. Temporalités animales.

On peut confirmer les analyses précédentes en partant du passage extrait du même texte que nous avons commenté, mais cette fois s'agissant non plus des œuvres de la culture, mais des animaux :

« ...ce qui fait la bande-son du monde animal (des mondes animaux), avec son effet de concert discontinu, demeure pour nous suspendu dans l'infinité de son sens- en tant que pure énigme, en tant que pur visage sonore de l'énigmatique présence de ces autres que nous...chaque animal est un frémissement de l'apparence et de l'entrée dans le monde. Chaque entrée dans le monde est un monde, un mode d'être au monde, une traversée, une histoire. La totalité des histoires singulières ne s'emporte en aucune espèce d'unité, il n'y a d'un bout à l'autre qu'une fragmentation infinie, où tout événement peut être considéré potentiellement comme un écart...L'ouvert est non seulement la coprésence de tous les territoires et de tous les êtres qui les habitent et les parcourent, il est aussi fait de ce qui ne réside pas, de ce qui s'écarte, s'enfuit, s'en va. »²⁷

On peut lire aussi Paysage, dans **l'Oiseau Nyiro**, première page, p.9-10 : et surtout la fin qui nous concerne :

« ...ce qu'on voit, on le devine, ce qu'on devine, on ne le voit pas, on est à l'intérieur, entièrement à l'intérieur, et ce c'est ce que dehors veut dire : dedans, en plein dedans, sans rémission, comme au sein d'une mémoire si vive qu'elle n'aurait pas de souvenirs. Aucun stock, de la présence uniquement, diffuse, et qui infuse dans la lumière ou dans la nuit. »

Il y a donc bien une multiplicité de mondes ou territoires, multiplicité d'histoires singulières et donc multiplicité de temporalités qui s'enchevêtrent selon des rapports de proximité (la bande-son nocturne qui fascine ici Bailly) et de fuite, rapports qui sont la texture même du réel dit-il dans un autre passage.

²⁶ *Elargissement*, p.14-15.

²⁷ *Le visible est le caché*, p.26-28.

Mais ici Bailly ne nous livre pas ce qui nous intéresse, c'est-à-dire des éléments d'analyse qui nous conduiraient à mieux saisir le propre de la temporalité animale, dans ce qu'elle peut avoir à la fois de commun à toutes les espèces et de propre à chacune d'entre elles.

Cependant cette évocation de la « bande-son » du monde animal nous suggère de méditer la formule de Von Uexküll : « *l'organisme vivant est une mélodie qui se joue elle-même* ».

On sait la fortune qu'aura le schème de la mélodie aussi bien dans les analyses phénoménologiques de Husserl concernant la conscience intime du temps, que dans celles de Bergson concernant l'activité de la mémoire nécessaire à la perception de la mélodie. Mais ici la mélodie devient le schème de l'activité de l'organisme, c'est-à-dire de son déploiement spatio-temporel. Et s'il en est ainsi c'est parce que la mélodie comme l'organisme, à la fois conserve les moments qui la constituent et en même temps les transforme tout en se modifiant de façon à la fois imperceptible et continue, et cela sans qu'aucune activité transcendante d'un sujet ne vienne constituer cette temporalité : elle se constitue elle-même, dans le rapport entre la forme de l'organisme et le milieu qui l'occupe, rapport que nous pouvons définir pour reprendre une formule connue, et qu'utilise Bailly, l'Ouvert.

Si l'on veut donc saisir la temporalité animale dans ce qu'elle a de commun à toutes les espèces, c'est bien dans cette direction qu'il faut aller nous semble-t-il : celui de la modification continue d'une substance en « débat » permanent avec l'extériorité sensible qu'elle occupe comme son territoire, substance qui conserve en même temps les moments sur lesquelles elle s'appuie pour se modifier²⁸.

Comment peut-on avoir accès à cette temporalité animale décrite abstraitement et conceptuellement, et dont l'intériorité nous échappera à jamais, puisqu'elle n'est sans doute elle-même pas représentée par l'animal mais simplement vécue par lui dans son immédiateté, et perçue par nous en extériorité ?

Maldiney et le rythme.

Une notion nous permet de saisir cette temporalité à la fois dans ce qu'elle a d'universel et de singulier, c'est celle de rythme, thématisée par Henri Maldiney, à la fois pour comprendre le mouvement de la forme animale et celui de la forme esthétique :

D'abord, Maldiney écrit : « ce sens de la forme en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même, est proprement le sens du rythme. »²⁹ Le rythme est donc bien la notion qui selon Maldiney doit nous permettre de saisir la temporalité animale, puisqu'il reprend avec l'idée de forme en formation dans le retour du même, la définition que nous venons de donner de la temporalité de l'organisme vivant.

Ensuite, cette notion de rythme appliquée à l'animal se précise par **deux exemples : (où est le 2^{ème} ??)**

Le premier cherche à saisir le rythme là où il advient avec le plus d'évidence, dans le mouvement, plus précisément dans le « se mouvoir », lui-même toujours en relation avec *le sentir* dont il est l'actualisation :

« Le *se mouvoir* [...] non seulement est toujours couplé avec lui (le sentir) , mais est son articulation même. A vitesse constamment croissante, l'allure du cheval se transforme, c'est-

²⁸ C'est bien ce que dit Bergson aussi de son côté : « Au lieu d'états superficiels qui viendraient tour à tour recouvrir une chose indifférente et qui entretiendraient avec elle le mystérieux rapport du phénomène à la substance, il saisira d'un seul et même changement qui va toujours s'allongeant, **comme dans une mélodie où tout est devenir mais où le devenir, étant substantiel, n'a pas besoin de support**. Plus d'états inertes, plus de choses mortes ; rien que la mobilité dont est faite la stabilité de la vie. Une vision de ce genre, où la réalité apparaît comme continue et indivisible, est sur le chemin qui mène à l'intuition philosophique. » *La Pensée et mouvant, L'intuition philosophique*, p.141. et voir p.189, sur le concept d'unité : « sans doute une continuité d'éléments qui se prolongent les uns dans les autres participe de l'unité autant que de la multiplicité, mais cette unité mouvante, changeante, colorée, vivante, ne ressemble guère à l'unité abstraite, immobile et vide, que circonscrit le concept d'unité pure. »

²⁹ *Regard, Parole, Espace*, p.157 article intitulé *l'esthétique des rythmes*

à-à dire passe à une autre forme : pas, trop, galop, triple galop. A chaque changement se produit une réorganisation intégrale et instantanée des synergies. »³⁰

On pourrait définir simplement le rythme comme la répétition du même intervalle de temps : et c'est ce que suggère notre exemple, puisque le rythme du cheval augmente, en passant du pas au galop. Mais le rythme du cheval n'est pas seulement un compte extérieur à son mouvement : le nombre de pas en une seconde par exemple. Le rythme est d'abord manifeste dans la forme même de son mouvement, dans le déploiement de son activité physique, et ce déploiement de cette activité physique est fait de contraction et de détente, d'inspiration et d'expiration, d'accumulation et d'explosion : percevoir le rythme d'un animal, c'est donc au sens propre du terme se mettre au contact de la durée qui lui est propre, puisque la durée d'un organisme est précisément la manière qu'il a d'accumuler de l'énergie (inspiration, contraction) et de la dépenser (détente-expiration-explosion), diastole et systole qui sont le temps propre ou le rythme propre de l'animal.³¹

Le rythme tel qu'il s'offre ici à nous dans l'apparence perceptive la plus immédiate, en tant qu'il est l'expression de la modification par elle-même d'une forme dans le temps, nous introduit donc de l'extérieur la temporalité animale dans ce qu'elle peut avoir à la fois d'absolument universel (une forme qui ouverte et en débat avec l'extériorité sensible se modifie d'elle-même) et en même temps d'absolument singulier à chaque espèce.

Et de ce point de vue il n'y a pas de de différence à faire nous suggère Maldiney entre la contemplation des formes animales dans la spécificité de leur temporalité et la contemplation des formes esthétiques qui elles aussi nous invitent à expérimenter une temporalité spécifique.

Car la forme n'est pas autre chose que la manifestation du temps dans l'espace, et de ce point de vue Bailly rejoint Maldiney :

« Ce qui est à comprendre, ce n'est pas tant que la nature (*natura naturans*) méditerait à travers les plantes, les animaux ou les hommes, c'est que chaque production est une méditation en cours, c'est que « les bêtes, les plantes et même la terre qui les engendre », ainsi que Plotin le spécifie dès les premières lignes du traité, sont eux-mêmes, c'est ce qu'il dit, des « êtres raisonnables », eux-mêmes, c'est ce que j'entends, des pensées.

La forme, toute forme, est un rêve du monde³² qui se pense en se faisant et, de cette pensée infiniment pensante, de cette pensivité faite avant tout d'écoute et d'attention extrême (la vie en dépend), les animaux sont comme les estafettes : détachés du sol, ils sont comme des pensées errantes pour lesquelles rien ne basculerait jamais dans le passé, pour lesquelles il n'y aurait qu'un présent étalé et étendu, sans fi remis. Versés au temps qui, dit Plotin dans un autre traité de la Troisième Ennéade, « ne doit lui-même plus rien avoir en quoi exister », ils existent, eux, dans le temps, ils sont les existences que contient ou emporte le temps, et qui

³⁰ *Ibid.*, p.166

³¹ « Car le rythme ne peut être produit que par une activité qui s'organise elle-même en actes successifs, qui se relance perpétuellement pour perpétuer son dynamisme. Cette énergique répétition des impulsions s'oppose absolument à la morne monotonie des scansions strictement régulières, qu'on nommerait plus strictement cadence que véritablement rythme. Non seulement la répétition change de nature lorsqu'elle devient spontanée, mais *elle s'accompagne alors d'un double mouvement d'intériorisation puis d'expansion de l'énergie. Nul rythme n'est possible sans ces modulations de l'énergie qui tour à tour s'emmagasine et se dépense, se réserve et se déploie, se ramasse et s'épanche, dans un va-et-vient qui dure autant que la vie. [...] il (le rythme) accompagne le changement concret et singulier des choses. Car chaque chose, comme d'ailleurs chaque état de conscience a son rythme de changement : parfois elle stagne dans sa forme actuelle, parfois elle change rapidement. Sa temporalité propre s'apaise ou s'emballe.* » Anne-Claire Desesquelles, *Au Rythme de la Vie*, p.8 et 18.

³² « La matière d'un organisme dit Schopenhauer, n'est, en quelque sorte, que la simple visibilité de sa forme-*die blosse Sichtbarkeit seiner Form*, sa forme incarnée et rendue visible ; et, réciproquement *la forme d'un organisme n'est que le rêve de sa matière, un rêve émané du centre de la vie.* » *Bergson* de Jankélévitch, p.143.

le prouvent et l'éprouvent en l'habitant, ils sont des temporalités distinctes et hyperactives, des enchaînements et des dérivées. »³³

Les animaux sont des temporalités distinctes, et ces temporalités distinctes et hyperactives, se déposent dans leur forme, dans lesquelles elles prennent forme : car le temps des animaux ou des organismes, comme celui des hommes d'ailleurs, n'est pas autre chose que la manière que l'action s'appuyant sur la mémoire a de se faire en sculptant la matière, et cette action en se faisant, prend la forme organique nécessaire à son intégration dans la matière. C'est à même la forme, qui n'est autre que la fine pointe de l'action s'insérant dans la matière, que se livre la temporalité propre à chaque espèce. L'organisme, l'organe ou même l'instinct qui s'exprime en eux, ne sont autre que des solutions à un problème pratique, de la mémoire utile cristallisée et prise dans la matière, pour lutter contre la résistance de la matière.

Dans un organe ou un organisme **il n'y a donc rien d'autre que, cristallisé sous une forme à la fois infiniment simple et infiniment complexe, l'ensemble des souvenirs** accumulés par l'être vivant pour se soutenir lui-même dans l'être, la sélection des souvenirs utiles à l'action cristallisée sous une forme organique et permanente, ainsi que l'oubli des souvenirs inutiles à la vie. Donc on peut dire qu'à la limite, l'animal ne se souvient pas comme nous pouvons le faire, au sens du souvenir pur de Bergson, parce que la vie comme instinct tend à évacuer le souvenir pur pour se consacrer à l'immédiateté de la perception efficace, mais que **la forme de son organisme n'est autre qu'un ensemble de souvenirs sélectionnés par la vie** ou l'espèce et qui se soutiennent et se manifestent à nous dans le présent.

C'est toute l'historicité de l'espèce qui se donne à nous dans le présent, mais de manière enveloppée et latente³⁴. Il y a bien, présente dans la forme de l'organisme, la contraction d'une durée propre à chaque espèce, mais aussi dans le déploiement de l'organisme de l'individu, la contraction de sa durée singulière qui se manifeste dans sa conduite ou son comportement. Et si l'organisme contient aussi en lui toute la durée de l'espèce, alors c'est aussi de façon contractée et toute leibnizienne **toute la durée du monde** qu'il recèle, puisque l'espèce est le produit du rapport d'une organisation avec son milieu naturel. C'est pourquoi l'organisme est bien un « **rêve du monde** » comme le dit Bailly. Et c'est pourquoi on peut bien dire que cette temporalité est à la fois au plus proche de nous, et la plus lointaine. **Si près si loin !** dit Jankélévitch dans *Philosophie première* p.153, tout en bas.

Citant le livre d'**Henri Focillon**, *Vie des formes*, Maldiney écrit :

« Le signe signifie, la forme se signifie » a écrit une fois pour toutes Henri Focillon. Autrement dit, une forme est son propre discours. En elle, genèse, apparition, expression coïncident. Sa constitution est inséparable de sa manifestation et sa signification est une avec son apparaître. Entre elle et nous aucune interprétation. L'acte par lequel une forme se forme est aussi celui par lequel elle nous informe. Notre perception significative d'une forme n'a d'autre structure que sa formation. Cela veut dire qu'une forme s'explique elle-même en s'impliquant elle-même. D'où -en nous limitant à sa dimension temporelle- le temps impliqué d'une forme, ou d'un rythme générateur de formes, coïncide avec son temps expliqué. Ou encore : puisqu'une forme n'existe qu'à devenir elle-même et que-comme le dit en substance Paul Klee- sa Gestaltung est une chronogénèse, on doit dire des formes esthétiques que leur chronogénèse ne fait qu'un avec leur chronothèse, c'est-à-dire leur expérience de leur insertion de la durée. Donc le temps du rythme est un temps de présence, et non pas un temps d'univers. »³⁵

Donc ce qu'indique Maldiney dans ce texte un peu long, c'est tout simplement qu'il n'y a pas aller à chercher ailleurs que dans sa manifestation immédiate l'expérience de la temporalité, qui se donne à

³³ *Le parti pris des animaux*, p.46.

³⁴ « Le corps exprime ce que la vie a dû surmonter, ce qu'elle a dû aussi abandonner d'elle-même afin de se rendre visible. » (*Bergson*, Jankélévitch, p.167)

³⁵ Maldiney, *ibid.*, p.161.

même la forme de son organisme se formant en débat avec son milieu. Il n'y a pas aller à la chercher ailleurs puisque cette temporalité se constitue dans ce mouvement de formation, dans le présent de cette formation, et puisqu' en cette forme « *genèse, apparition et expression coïncide* ».

De même que toute l'herbe peut-être est contenue dans le vert à travers lequel elle nous apparaît, de même le rythme de l'animal, sa temporalité, celui du cheval, nous est-il tout entier donné dans les divers moments de son mouvement. Et coïncider par la perception avec ce rythme, c'est coïncider avec sa temporalité.

Car le rythme du mouvement animal est la manifestation sensible et spatiale de la forme en mouvement, de la temporalité qui l'habite.³⁶

Une difficulté insurmontable ? L'artiste peintre chinois.

Encore faut-il être capable de coïncider par la perception avec ce rythme, et c'est toute la difficulté, mais qui n'est peut-être pas insurmontable.

³⁶ **On peut donner, pour réfléchir à tout cela, les exemples de prose poétique suivants, extraits de l'Oiseau Nyiro, de Jean-Christophe Bailly :**

« Topi :

« En une seconde, la robe du topi, déjà si lisse et si nerveuse, qui associe avec énergie un ton presque jaune au noir d'encre de la tête et des pattes (une encre qui semble s'être infiltrée sous la peau même, comme la coulée d'un tatouage), cette robe pourrait retentir et se tendre vers une origine inquiétante, rumeur ou indice, présence d'un imperceptible décalage dans le champ des pesanteurs farouches. » p.28

Colobe :

« Oh !

Celui-là, quand on le voit, on s'exclame.

Le roi-voleur parmi les singes. Au double sens du vol, pour l'extrême élégance de son agilité aérienne et parce qu'il a l'air d'avoir à l'instant dérobé un manteau. Mais ce manteau lui appartient, extraordinaire houppelande noire bordée d'une frange blanche, flottante, prolongée par une queue très longue et qui vole avec elle : d'arbre en arbre, dans les hauteurs où il vit, ou au sol, par bonds successifs, légèrement planés. » p.63

Panthère :

« Un art incomparable d'accepter la pesanteur, de laisser tomber la patte, de cligner des yeux, de laisser retomber la queue dans un mouvement si lent qu'il semble l'avoir oubliée-la nonchalance même, la beauté de la nonchalance chez qui peut d'un seul coup bondir et renverser l'abandon en saisie : comme si l'abandon lui-même n'était qu'un havre de la tension, à l'image de fourrure douce qui enferme le corps ciselé, hypersensitif du chasseur. » p.95

Cobra :

« Comme un secret qu'il ne faut pas dévoiler, avec cette vie serrée dans le fin réseau d'écailles dont le petit œil rond semble n'être qu'une excroissance, le cobra retient sa mécanique de haute précision comme un horloger fatal prêt à déclencher un coup qui sera comme un verdict et son exécution simultanée. C'est par le temps, par une dilatation extrême du temps-aussi bien dans le sens d'un étirement solaire interminable que dans celui d'un jet imprévisible- que le serpent s'éloigne le plus de toute possibilité humaine. » p.74

Vervets :

« Leur espace est dilaté à chaque instant par la possibilité d'un bond ou d'une figure : si la géométrie est la mesure humaine du paysage, alors le singe-malgré sa réputation- est le moins proche de l'homme. »

Lion :

« Lions renversés, lionnes étendues, ne donnant que comme à regret le spectacle de leur force et de leur violence mais qui ainsi, abandonnés, le tenant en réserve, n'en semblent que plus menaçants. [...] Royauté confirmée, sans alibis, sans preuves, comme une face que la nature aurait choyée et qui suspend au-dessus de la savane l'épée de Damoclès d'un bond sans appel. »

Fourmis :

« Les légendes sont nombreuses et les faits avérés : les géantes d'Afrique mordent et savent facilement justifier leur réputation désastreuse. S'introduire dans les entrailles d'un porc et les dévorer en passant par l'anus, razzier toute une étendue à la suite d'une action brusquement décidée, et tout cela toujours à des fins utilitaires, c'est ce qu'elles font. [...]

La colonne, qu'on ne voit jamais se mettre en marche, qui semble avancer depuis toujours et pour toujours, infiniment renouvelée, infiniment laborieuse, et les petits écarts de soldats ou d'éclaireurs avides d'un surcroît de butin, cela fait et fera toujours penser aux affaires des hommes.

Mais c'est sans a priori moral que l'on écrase la fourmi, comme dans le plaisir d'une impuissance. »

Après l'exemple du cheval dans le texte de Maldiney, c'est celui du saumon :

« Pour peindre un poisson, il faut que l'artiste connaisse la nature du poisson ; mais pour y parvenir, le peintre doit, en utilisant son intuition, accompagner dans sa nage le poisson par l'esprit, partager ses réactions aux courants, aux tempêtes, au soleil, aux appâts. Seul un artiste qui comprend les joies et les émotions d'un saumon franchissant un rapide a le droit de peindre un saumon, sinon qu'il le laisse tranquille. Car si précis que soit son dessin des écailles, des nageoires et des paupières, l'ensemble en paraîtra mort. »³⁷.

Ce que nous décrit ici Maldiney en citant le peintre Yu t'ang, est l'expérience nécessaire de l'artiste, celle sans laquelle son crayon ou son pinceau ne pourrait prolonger le mouvement de la nature. Comme si, comme le rappelle Ravaisson en citant Léonard, la « *ligne serpentine* »³⁸ du peintre n'était pas différente de celle de la nature.

Mais aussi ce que Bailly appellerait de son côté la « *pulsion mimétique* »³⁹ qui habite le peintre et qui ne se distingue pas de la pulsion naturelle créatrice de forme : le peintre ne peut créer une forme vivante qu'en habitant (par intuition ?) la forme vivante dans son déploiement dynamique et différencié, celui de son intégration et de son débat avec le milieu auquel le peintre est étranger.

Et c'est déjà sans doute un premier pas dans la saisie de ce monde étrange qui est celui des animaux, que celui qui consiste à se le représenter picturalement, car par définition il nous échappe, puisqu'il est tissé d'apparitions-disparaissantes, l'animal ne se manifestant que pour aussitôt se cacher à notre vue, la texture du monde-animal étant constituée de l'entrelacement de ces apparitions fugitives.

Mais ce premier pas pictural ne suffit probablement pas aux êtres de langages que nous sommes, et ce qu'il nous faudrait, et qui signe en même temps notre impuissance, ce serait par le langage de pouvoir dire ces épaisseurs de temporalités propres aux animaux, plutôt que de se contenter

via l'extériorité de leur forme sensible, d'en deviner⁴⁰ la présence, ce qui est certes est déjà beaucoup et à quoi on pourrait en rester⁴¹.

³⁷ Maldiney, *ibid.*, p.167. Maldiney cite ici Yu t'ang, peintre des Song.

Pour la question de l'intuition et de son rapport avec l'intelligence, voir la page de Jankélévitch dans le *Bergson*, p.165.

³⁸ « Toute forme, a dit Michel-Ange, est serpentine, et le serpentement est différent selon les conformations et les instincts. Observe dit Léonard de Vinci, le serpentement de toutes choses. » Testament philosophique, p.77.

³⁹ Pour cette notion, voir l'introduction au livre magnifique de Jean-Christophe Bailly : *L'atelier infini*.

⁴⁰ Jankélévitch, *Philosophie première*, p.145 : « « Il y a » qui est déclaration de **présence** en général, et de présence effective, sans relation attributive de sujet à prédicat ; **présence absente**, sans doute, pour qui persiste à la réifier, présence pneumatique malgré tout dont le muet reproche veut dire, ainsi que l'évidence insaisissable d'un regard : Et pourtant je suis là ! [...] Telle est l'intuition amphibolique de la parousie, par opposition au savoir univoque de l'*ousia*. Pour cette demi-gnose qui dit à la fois « *scio* » et « *nescio* », je sais et je ne sais pas », le Banquet avait déjà le verbe (en grec), « je fais allusion » et la République le verbe (en grec), je « prophétise » (car ce savoir tient de la Mantique) ; **je n'ignore ni ne sais, mais je devine.** »

Je devine qu'il y a là un je ne sais quoi, rebelle à tout thématization.

« Plus généralement ce qui fait que l'*ipse* est lui-même et qui rend effective la beauté et la présence et qui fait être l'étant ne peut pas lui-même être une propriété repérable de cet étant ; le *nescioquid* n'est pas un élément dans une totalité ouverte, **mais il est ce qui maintient l'ouverture** ; lui qui est tout, il n'est rien en soi, ou mieux il n'est pas. » (p.148)

Voir aussi tout le chapitre « Une pointe sur un point. Sur le point de comprendre », p.160 et qui donne une **analyse de l'intuition**.

Mais le début du chapitre : « On voit mieux désormais pourquoi la demi-gnose du mystère quoddatif est à la fois connaissance de l'instant et connaissance dans l'instant [...]. Si la science subalterne consiste à savoir sans comprendre, la demi-gnose intermittente de l'instant consisterait plutôt à comprendre sans savoir, c'est-à-dire à **deviner** : car l'instant n'est lui-même incompréhensible que pour celui qui, le traitant comme une structure, s'attend à y décrire une structure. **Appelons donc mystère ce qui ne peut pas être connu, mais peut, par bribes et lueurs spasmodiques, être parfois compris, ou du moins surpris : compris dans son effectivité inconnaissable et méconnu dans sa nature.** »

⁴¹Voir la citation ci-dessus, p.148.

La question du langage.

Bailly est bien conscient de la difficulté, ce dont témoigne le texte suivant :

« Ici, je me souviens de la formulation que, dans les notes de ses cours sur la nature, en parlant de Von Uexküll, Maurice Merleau-Ponty avait trouvé pour parler de l'apparition animale, du surgissement de chaque bête dans la masse des étants : « un champ d'espace-temps a été ouvert : il y a là une bête. » écrivait-il. Or cette formule, si elle est remarquable par ce qu'elle a de descriptif, d'exact, l'est aussi parce qu'elle propose que non seulement chaque espèce mais aussi chaque animal, trouant l'indifférencié à sa manière, et y agissant, soit l'invention d'un style ou d'une signature. Signature furtive qui ne s'inscrit au régime de **la présence** que pour s'en soustraire aussitôt, ainsi que le montre le jeu de cache-cache auquel chaque animal participe, tout se passant toujours dans le monde sauvage comme si l'animal-celui justement qui est là, qui vient de se manifester-disparaissait dans l'être en s'y cachant, ce qui ne l'empêche aucunement aussi d'être tout entier requis à lui-même et à sa forme. Il y a pour chaque animal comme une oscillation entre une sorte de compacité et un penchant à l'évanescence, entre la libre affirmation de sa différence et une propension à la dissimuler.

Dans cette oscillation qui est la marque du vivant, l'animal se désubstantive de lui-même : non parce qu'il cesserait d'être le brochet ou la gazelle, la perdrix ou le buffle, la loutre ou le renard (au contraire, en plus d'un sens, cela qu'il est, il le devient), mais parce qu'en se tenant aux aguets dans un monde purement actif de signes, de signaux et d'actions échappant à la juridiction du nom, il déploie devant nous l'étendue tel un espace où il n'y aurait que l'être du verbe être comme un infini ouvert de plis et de battements.

De cette condition hypersensitive notre langage, nos langues, sans doute, nous ont séparés, mais pas au point que nous n'apercevions plus, sous eux, la résistance ou la survivance d'un étonnement muet. Le « oh ! » qui dans l'enfance accompagne la découverte des animaux, il faudrait que nous n'en perdions ni le souvenir ni l'usage : il s'agit moins avec lui d'un vestige immature que d'une expérience où les conditions d'apparition du langage sont réunies, formant un seuil éphémère que le nom à lui seul ne peut pas franchir. Aussitôt qu'un nom est donné quelque chose nous échappe, et cela tout enfant le sait, quelle que puisse être en lui la joie de l'identification. C'est pourquoi, dans l'espace exubérant de leurs vies et de leurs parures, les animaux nous semblent toujours figurer ce qui se dérobe, et c'est pourquoi aussi dans la vérité de leurs actes et de leurs mouvements nous croyons un instant apercevoir, confondu et comme lové dans leur apparence, cet au-delà/en-deçà du langage que nous appelons la chose même, qui est ce vers quoi nous sommes ou devrions être tout entiers tendus. »⁴²

Ainsi Bailly prend-il acte de l'échec du langage à ressaisir le style ou la signature propre à chaque espèce, mais c'est pour aussitôt ajouter que c'est contre cet échec que nous devrions lutter, puisque la chose même qui nous échappe depuis que nous avons commencé à parler est ce vers quoi nous devrions être tout entiers tendus, du fait même que nous parlons.

Et si le langage échoue, c'est précise Bailly par ce qu'il procède pour ce qui concerne notre langue, du substantif, le nom, alors même que l'animal ainsi substantivé par son nom ne devrait être saisi que dans le style et la forme qui le contient, que dans son mouvement. C'est pourquoi indique Bailly, pour parvenir à capter quelque chose du mouvement des animaux, il faudrait se pencher davantage sur l'infinitif que sur le substantif, car l'infinitif seul dit quelque chose de ce mouvement en lequel il faudrait chercher la temporalité propre à chaque être vivant.

⁴² *Parti pris des animaux*, p.111-112.

La langue des origines : Herder.

C'est pourquoi Bailly rêve d'une langue qui serait celle des origines, en rappelant les analyses qu'offre Herder dans son *Traité sur l'origine des langues* :

« Le scénario de Herder, outre le fait d'être avancé de façon intuitive, hors de toute pesanteur dogmatique (le *Traité*, jusque dans ses errements, est un livre extrêmement agréable à lire), est surprenant. En effet, alors que spontanément et sans doute en projetant sur la genèse du langage des traits qui nous viennent de l'apprentissage enfantin ou petit-enfantin, nous aurions tendance à faire des noms les premiers venus, pour Herder ce seraient les verbes qui seraient apparus les premiers. Moins abstraits que les noms et comme adossés à l'aspect immédiat et actif du monde vivant, les verbes sont pour lui les premières formes et les premiers agents de la dénomination-une dénomination notons-le, plus articulante ou pré-articulante que celle qui vient avec les noms eux-mêmes-, et cela au sein d'un monde où la dimension sonore est soulignée, en tant qu'ils auraient été la réponse humaine aux mouvements et bruissements de la nature. Les verbes sont une imitation de ce qui est actif, de ce qui est bruisant, de ce qui se meut : devant un arbre dont le vent agite les branches, l'homme herderien nomme d'abord ce mouvement qui prend pour lui, plus que l'objet lui-même, l'accent de la présence ; devant un mouton qui bêle, il entend d'abord le bêlement et circonscrit l'être de l'animal dans le verbe de son émission sonore ; et ainsi de suite. Herder n'a pas besoin de multiplier les exemples pour que nous comprenions que si, comme il le dit, « chaque famille de mots est un buisson touffu, qui a poussé autour d'une idée directrice sensible », cette idée directrice elle-même est un vecteur en forme de verbe déjà conjugué et actif. Tout se passe pour Herder comme si, envers ce que nous appelons depuis Saussure l'arbitraire du signe, les verbes étaient moins prédisposés que les noms, comme s'il y avait pour eux la chance et la vertu d'une imitation accordée. »⁴³

« ...et ce qui s'ouvre ici... c'est la postulation d'un monde purement verbal et actif, mais verbal au sens au sens où il serait exclusivement de verbes vecteurs et d'infinitifs aux lignes errantes, un monde sur lequel par conséquent l'abstraction du nom n'aurait pas encore eu de prise. Or ce monde, aussitôt que nous en évoquons la possibilité, tout en sachant bien sûr qu'il s'agit avec lui d'une vue de l'esprit, acquiert pourtant une sorte de visibilité : nous le voyons et nous l'entendons. Et cela parce qu'à sa manière il est ressemblant. Plus encore que celui des chasseurs-cueilleurs (qui sont les hommes de ces temps lointains de l'invention du langage qu'évoque Herder, même s'il ne dispose pas encore du terme), ce monde en effet est celui dans lequel les animaux évoluent, celui que leurs mouvements rendent vivants. Nous ne le connaissons pas, du moins pas de l'intérieur, mais nous en sommes constamment frôlés : une simple promenade en forêt, une simple nuit d'été où nous ouvrons la fenêtre, et c'est lui qui vient, qui est là, et d'autant mieux que dans le retrait de la nuit les noms agissent plus faiblement et que, face à la nature et aux êtres qui le peuplent, nous continuons en vérité d'être désarmés, l'arme du nom elle-même nous faisant très souvent défaut face à ce qui crie, chuinte, craque ou feule. [...]

Ce que je vois c'est comme un sous-bois très enchevêtré, plein **de présences** suspendues et de cachettes, plein de frôlements et de fuites, une sorte de plan d'imminence, le langage se posant dès lors autour de l'homme comme une sorte de dissémination de phylactères ou de cartouches légers où seraient inscrits, non les noms des choses (pas eux, pas déjà eux) mais les verbes des actions par lesquelles les choses et les êtres se rendent vivants : respirer, passer, trembler, écarter, courir, bondir, tomber, regarder, fuir, guetter, frayer, se perdre, attendre, traverser, mourir....et ainsi de suite : rien que des verbes en effet, soit la fiction parlante d'un monde désubstantivé, d'un monde qui ne connaîtrait pas encore les noms et qui, peut-être, ne les attendrait pas, se comportant libre hors de leur norme, de leur juridiction. »

⁴³ *Le parti pris des animaux*, p.100.

A la même page, plus bas, il écrit : « alors que lorsque les mots sont des noms, c'est sans difficulté qu'ils s'inscrivent dans le caractère statique de l'image, dès qu'ils deviennent des verbes, un trouble s'installe : les verbes demandent un film, les verbes filment le monde que les noms photographient. Alors qu'avec les noms nous sommes dans le régime de l'index et de la liste, les verbes, spontanément, et surtout à l'infinitif (qu'il faut ici considérer comme la conjugaison latente) s'égayent dans la nature. »

Il faudrait pouvoir citer toute la page 104-105 (sur Novalis tout parle des langues infinies, Novalis fondamental pour Bailly).

L'origine commune du verbe et du sensible.

« Ce que Novalis entrevoit, c'est l'immédiateté de la signifiante, c'est l'ouverture du sens à même l'existence, c'est le fait que l'existence, par elle-même, signifie et s'indique comme un infini enchevêtrement de signes... » p.104

Or Bailly nous indique ici d'une part que la signifiante du monde animal ne semble pas si étrangère que cela au langage puisque comme nous le disaient Focillon et Maldiney la forme se signifie.

Et d'autre part que cette signifiante a partie liée avec la genèse du langage, si on considère que tout fait signe dans le monde (Bailly rappelle les mots de Merleau-Ponty « *l'animalité est le logos du monde sensible* » dans ses cours au Collège de France sur *La Nature*) et que le langage humain serait la réponse à l'appel⁴⁴ de ce langage en attente de déchiffrement, parce que ce logos du monde sensible n'est que latence : dès lors alors nous y sommes davantage que nous l'imaginons, pour autant que nous nous mettions davantage à l'écoute du verbe (Herder disait que « *chaque famille de mots est un buisson touffu qui a poussé autour d'une idée directrice sensible* ») et que nous dirigions notre attention sur les mouvements sensibles qu'il signifie :

« Ce qui est en jeu ici, c'est l'immédiateté du vivant à lui-même, c'est la masse d'actions enchevêtrées, diverses et formidables qui le constitue. En effet, et c'est là comme une déferlante, du côté du monde où les choses ne sont pas nommées il y a des actions et avec ces actions les animaux, selon leurs compétences d'espèces et d'individus, semblent s'enrouler dans le monde et le faire sous nos yeux, certes comme nous le faisons nous-mêmes, mais aussi d'une autre façon, dans de tout autres styles et avec, disons-le, un art de l'enveloppement qui nous surpasse. Ce qui est proposé dès lors – et c'est directement lié à leur silence, directement en phase avec le fait qu'ils ne (nous) parlent pas- ce sont des modes d'emploi, des pratiques, des écarts, des jouissances, c'est tout ce que l'on a coutume d'enfermer derrière la notion de comportement, laquelle englobe, on le sait, aussi bien le mouvement d'un poulpe et les bonds d'un fauve que la course alentie de la girafe ou les battements d'aile d'un canard s'élevant d'un étang. Tout et n'importe quoi du monde animal, autrement dit tout ce que les bêtes savent faire, tout ce qu'elles font.

De ces trajectoires coutumières ou explorées et des arrêts qui les scandent, de ce qui arrive véritablement aux bêtes, nous ne savons pas grand-chose et même si nous pouvons nous le figurer vaguement, c'est à travers le filtre de nos propres impressions : or ce dont il faudrait pouvoir disposer, c'est d'une traduction de l'impression elle-même, c'est d'un accès aux

⁴⁴ *Bergson* de Deleuze, p.59 : « L'appel au souvenir est ce bond par lequel je m'installe dans le virtuel, dans le passé, dans une certaine région du passé, à tel ou tel niveau de contraction. Nous croyons que cet appel exprime la dimension proprement ontologique de l'homme, ou plutôt de la mémoire. »

Et p.59 : « ...chaque présent renvoie à soi-même comme passé. D'une pareille thèse, il n'y a d'équivalent que celle de Platon- la Réminiscence. La réminiscence elle aussi affirme un être pur du passé, un être en soi du passé, une Mémoire ontologique, capable de servir de fondement au déroulement du temps. Une fois de plus une inspiration platonicienne se fait sentir chez Bergson. » Important pour montrer plus bas que c'est le verbe qui réactive cette mémoire ontologique et donc qui nous donne accès au passé que le présent appelle, c'est-à-dire à la temporalité elle-même. »

modes d'existence et **de durée des impressions et des sensations animales**, autrement dit des moyens de nous figurer comme de l'intérieur la qualité et la forme des percepts et des émotions grâce la vie pour les animaux se déploie. Étrangement, à cet univers pour nous fermé et sans noms, les verbes, sous leur forme infinitive semblent pouvoir introduire un peu mieux : génériques, c'est comme s'ils se situaient dans une sorte de plein emploi du sens, antérieur à la dénomination proprement dite : là où les substantifs ou les adjectifs se démarquent comme des points, les infinitifs adviennent comme des lignes, et ces lignes, non seulement on peut dire que les animaux les écrivent, mais aussi qu'on peut les suivre- et donc les lire, les déchiffrer. *Voler ou nager, respirer dormir, guetter, fuir, bondir, se cacher*, et ainsi de suite, jusqu'à *mourir* : on voit bien qu'à travers cette forme verbale quelque chose malgré tout de la vie et de la vivacité animales est attrapé : très peu sans doute, **mais juste assez pour qu'à ce contact le verbe lui-même se recharge et s'entrouvre**. Par exemple voler, par exemple dormir. Voler soit quelque chose que nous ne savons pas faire et dont nous ne savons au fond quasiment rien. Dormir soit quelque chose au contraire dont nous avons la pratique, mais dont nous ne savons pas tout. »⁴⁵

Le rêve de Bailly ⁴⁶

On voit bien ici en quoi consiste le rêve de Bailly : Herder nous rappelle que chaque famille de mots est un buisson touffu qui a poussé autour d'une ligne directrice sensible et Bailly ajoute dans ce texte que les infinitifs adviennent comme des lignes, mais ces lignes qu'ils adviennent sont déjà advenues sous la forme des lignes tracées par les animaux eux-mêmes : « et ces lignes on peut dire que les animaux les écrivent. » Il y a donc bien comme **une seule ligne sensible⁴⁷, une co-naissance du sensible et du langage** qui se tracerait par le mouvement des animaux et par celui du langage, la seconde retrouvant la première pour mieux nous la restituer. En quoi cette restitution, même minimale, pourrait-elle malgré tout nous contenter, surtout concernant notre propos qui serait de ressaisir la « **durée des impressions et des sensations animales** » ?

Peut-être faudrait-il simplement faire confiance comme nous l'avions déjà suggéré au verbe lui-même et à sa charge signifiante : si effectivement voler est quelque chose que nous ne pourrions jamais faire, *voler* reste un verbe qui nous reconduit à un comportement animal que le verbe signifie potentiellement par l'infinie diversité des conduites qu'il suggère (le vol d'un étourneau n'est pas celui d'un rapace), **par ce que le verbe comporte lui-même une dimension de souvenir, ou de réminiscence et même de mimétisme imaginaire que nous avons tendance à oublier, par ce que le verbe lui-même fabrique un rythme et une temporalité qui nous jette hors de notre propre temporalité : on en fait par exemple l'expérience dans la lecture d'un roman.**⁴⁸

⁴⁵ *Parti pris des animaux*, p.85-86.

⁴⁶ La phrase sur laquelle *Le propre du langage* s'achève : « « fermant les yeux, je cherche à voir encore et plus loin, jusqu'à l'oubli qui me ferait les rouvrir et voir enfin le monde innomé où les noms résonnent. » Cité dans le numéro d'*Europe* sur Jean-Christophe Bailly, p.129.

⁴⁷ « Une dimension fondamentale du langage qui n'est pas seulement de désignation ou de communication, mais qui est celle d'un chant, c'est-à-dire d'un accompagnement du monde. » Bailly, *l'élargissement du poème*, p.199

⁴⁸ Ici il faudrait citer toute la page 165-166 du *Bergson* de Jankélévitch. « Mais aussi l'intuition répugne à s'annexer violemment le réel ; et c'est en quoi elle mérite, comme l'instinct, que nous l'appelions du nom d'extase. [...] L'intuition n'est pas seulement assimilation du donné, mais encore et surtout assimilation au donné. Elle rejette le matelas des préjugés. Au lieu d'attirer chez soi la réalité, elle va la trouver chez elle, **sur le plan qui lui est propre**. [...] Les mystiques expérimentent dans le ravissement l'exaltation paradoxale de leur moi, dans l'extroversion unitive la haute température du recueillement. Par une dérision singulière l'intelligence, qui dévorerait tout l'univers si elle pouvait, n'aboutit qu'à exténuer peu à peu notre personne ; mais l'esprit qui condescend au donné et l'approfondit en oubliant son moi se retrouvera lui-même : il sera tout ensemble face-à-face avec soi et en tête à tête avec l'objet, tout ensemble seul et, comme dit Plotin, seul à seul. »

Voir aussi dans le même livre, p.153 : « « Tout comme l'intellection, tout comme la perception pure, qui est, nous le savons, intuitive elle aussi puisqu'elle est vision immédiate **d'une présence**, l'instinct est, au sens plotinien, une extase. Dans la connaissance instinctive l'esprit est entièrement ravi à soi, *extroversus*, et c'est pour quoi Bergson a pu parler de son inconscience ; l'inconscience est l'état d'une pensée extatique. »

De même que la succession des verbes ici nous introduit à la succession temporelle qui pourrait caractériser la conduite d'un fauve : dormir, guetter, bondir, se cacher etc. et que cette liste n'épuise probablement aucunement, sans tenir compte en plus du fait que cette temporalité ne saurait être décrite correctement sans ajouter le monde ambiant dans lequel se déploie cette temporalité, monde ambiant qui est lui-même une temporalité particulière : la savane du lion n'est pas la forêt tropicale du tigre du bengale... Disons que le verbe nous donne l'intuition de ces temporalités, mais de façon enveloppée, et qu'il faudrait développer cette temporalité latente du verbe pour en avoir la perception complètement consciente.

Les sens du verbe « regarder ».

Et Bailly se livre lui-même à l'exercice :

« Par-delà l'échange lui-même et sa qualité la plus propre, qui est de tendre ensemble deux visions, deux regards, deux modes d'être, ce qui vient à se dire, c'est donc que le monde est et peut être regardé autrement, et que le moment même qui nous lie se délie en une pluralité de mondes : **le long de la ligne qu'écrit le verbe regarder, ce n'est pas le même monde qui vient selon que la ligne passe par le lynx, l'épervier, le bœuf, la chauve-souris, l'antilope, le serpent ou l'homme, exactement d'ailleurs comme ce n'est pas déjà tout à fait le même d'un homme à un autre.**[...] Mais il va de soi aussi que, sans que nous puissions aucunement entrer dans les représentations que les animaux se font du monde, nous pouvons tout de même tenter de suivre leurs lignes et d'élargir par là même notre propre appréhension et nos propres modalités d'approche, tenter de nous pénétrer d'un peu de ce qu'ils sont dans le monde et de ce qu'ils ont à disposition comme monde, quand bien même ce serait cette pauvreté dont Heidegger les affubla et qui est tout à la fois leur dénuement (leur détresse) et ce dont ils déjouent l'emprise autant qu'ils peuvent, et cette fois par un luxe de prouesses qu'il ne serait pas vain je crois, de détailler. »⁴⁹

S'il y a des temporalités différentes d'un homme à un autre que le verbe est capable de formuler, pourquoi ne serait-ce pas possible en ce qui concerne les animaux ?

D'ailleurs, cela n'a-t-il pas été déjà fait de façon immémoriale, sans que nous en ayons pris la mesure ?

« Je me rends compte soudain qu'en proposant de nous pénétrer ainsi de leurs mondes ou de leurs modes d'être au monde, je ne dis rien d'autre que ce qu'ont dit, par les mythes mais plus encore par les rites et les coutumes, les populations de chasseurs, soit les peuples que l'on peut appeler, pour parler comme Bataille, ceux de l'intimité perdue ou, pour continuer dans le langage que j'emploie ici, ceux qui, parmi les hommes, n'ont pas cessé de miser sur l'existence de ce fond commun des existences et des expériences...»⁵⁰

De son côté, et **pour conclure**, Jankélévitch écrit dans son livre sur *Bergson*, p.180, dans le chapitre sur *La vie* :

« Il n'y a qu'une seule réalité inégalement dense et qui à tous les étages peut faire l'objet d'une intuition véridique, **pourvu que le rythme du sujet coïncide avec celui de l'objet**, pourvu que nous renoncions aux symboles qui effacent les nécessaires distinctions.

Ce serait pourtant une erreur de croire que toutes les intuitions sont égales en dignité. [...] La seule qui permette à la vie de s'épanouir est l'intuition de l'esprit pur. [...] Elle nous laisse en tête à tête avec la réalité intégrale. Cette réalité, nous avons alors la surprise de la trouver en nous. Et nous admirons combien l'absolu (la réalité intégrale) est proche de nous-mêmes, semblable à nous-mêmes. C'est peut-être là que nous songions le moins à le chercher. **Car la**

⁴⁹ *Le parti pris des animaux*, p.93.

⁵⁰ *Ibid*, p.94.

bonne route, la plus accueillante est toujours la dernière qu'on voie. L'absolu est un mystère qui se réalise à tout moment en chacun de nous, dans la vie et par la vie. **Il faut, suivant le mot de Goethe, apprendre à croire à la simplicité ; il faut renoncer à l'idole d'un absolu lointain, et ne plus chercher midi à quatorze heures, quand le lointain est en nous. »**

Deleuze écrit dans le *Bergsonisme*: « L'intuition n'est pas la durée même. **L'intuition est plutôt le mouvement par lequel nous sortons de notre propre durée, par lequel nous nous servons de notre propre durée pour affirmer et reconnaître immédiatement l'existence d'autres durées, au-dessus ou au-dessous de nous.** « Seule la méthode dont nous parlons permet de dépasser l'idéalisme aussi bien que le réalisme, d'affirmer l'existence d'objets inférieurs et supérieurs à nous, quoique cependant en un certain sens, intérieurs à nous...On aperçoit des durées aussi nombreuses qu'on voudra, toutes très différentes les unes des autres » Sans l'intuition comme méthode, la durée resterait une simple expérience psychologique. »⁵¹

Et Bergson, dans *Introduction à la métaphysique*, p. 208 : « Mais si, au lieu de prétendre analyser la durée (c'est-à-dire au fond, en faire la synthèse avec des concepts), on s'installe d'abord en elle par un effort d'intuition, on a le sentiment d'une certaine tension bien déterminée, dont la détermination même apparaît comme un choix entre une infinité de durées possibles. **Dès lors on aperçoit des durées aussi nombreuses qu'on voudra, toutes très différentes les unes des autres...** »

Bibliographie non exhaustive

Jean-Christophe Bailly :

Le Dépaysement, Seuil.

L'apostrophe muette, Hazan.

L'Atelier Infini, Hazan.

Le versant animal, Bayard.

Le parti pris des animaux, Bourgois.

L'oiseau Nyiro, La Dogana.

Panoramiques, Bourgois.

L'élargissement du poème, Bourgois.

Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXème siècle*, éditions du Cerf.

Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, PUF.

Anne-Claire Desesquelles, *Au rythme de la vie*, Les éditions Ovidia.

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, éditions de Minuit.

Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, L'âge d'homme.

Vladimir Jankélévitch, *Philosophie première*, PUF. *Henri Bergson*, PUF.

⁵¹ Deleuze, p.25 et Bergson *Pensée et Mouvant*, Introduction à la métaphysique.