

Revue « Critique », octobre 2021, n° 893.

Laurent Jenny : *Le Désir de voir*, L'Atelier contemporain, avril 2020, 162 pages.

### *L'événement bouleversant de voir*

Vers la fin du *Désir de voir*, Laurent Jenny s'attarde sur le *Nu dans la baignoire* peint par Bonnard en 1925 dont il déplie la « courbure du point de vue » (p. 147). Suivant les heurts de la perspective qui organisent et dynamisent la toile, il note : « Regarder un tableau de Bonnard, donc, ce n'est pas contempler une image derrière une vitre, c'est éprouver posturalement une forme de bousculade visuelle » (p. 148). La formule fait mouche, consonnant avec ce mot du peintre que Jenny rappelle à la suite de Jean Clair : « montrer ce qu'on voit quand on pénètre soudain dans une pièce dans un seul coup », pour faire entrer dans le tableau « soudaineté et globalité », en désarrangeant les règles classiques de la composition. La périphérie défait le centre, le cadre devient sans bords, obligeant le spectateur à une mobilité heureuse de l'œil.

Le commentaire s'apparente alors à une promenade active du regard dans le champ décomposé et recomposé du tableau dont le lecteur peut aller revoir la reproduction pour vérifier et accompagner la description dynamique, selon le plaisir de cet aller-retour du texte à l'image. Nulle volonté exhaustive de saturation mais, plutôt, le désir de rendre à l'œuvre sa valeur d'événement, sa capacité à chaque fois nouvelle de bousculer nos codes visuels, de nous faire de nouveau entrer dans le monde enchanté des apparences.

C'est que note Laurent Jenny au terme de son commentaire du *Nu dans la baignoire* : dans la victoire de l'artiste sur la « contradiction héroïque » entre la platitude de la toile et la recreation d'un champ visuel actif, il voit que cet accomplissement proprement pictural produit sur lui « l'effet d'une sorte de miracle ou pour le moins d'événement bouleversant et joyeux, parce que soudain il ouvre une porte sur la vie de l'espace » (p. 149). Ce que peut avoir de grandiloquent ou de trop religieux le mot de « miracle » est doublement modalisé, et comme mis à distance même si le terme demeure, appelant la précision finale de la phrase. C'est donc bien par sa valeur d'événement qu'un tableau, une photographie nous touchent et nous emportent. L'œuvre nous réconcilie avec ce que Laurent Jenny a appelé ailleurs avec bonheur : « la vie esthétique »<sup>1</sup>.

\*

---

<sup>1</sup> C'est le titre du livre paru chez Verdier en 2013, et qui porte comme sous-titre : « Stases et flux ».

Je ne sais si cette attention à l'événement, c'est-à-dire : au surgissement dynamique de l'œuvre (littéraire, picturale, photographique) définit exactement une méthode, mais elle donne au tour critique qui est celui de Laurent Jenny sa constance et sa profonde originalité.

*Le Désir de voir* marque un retour tardif aux images, et raconte la lente conversion de celui qui confesse au début du livre avoir trop longtemps peu donné au visible, avoir été habité par « trop d'imaginaire, pas assez de vision » (p. 8). Je reviendrai sur ce trajet et sur les étapes d'une mue personnelle qui s'est réalisée depuis une dizaine d'années. Si le livre marque un nouveau pas dans l'affranchissement de son auteur, dans la liberté du ton qu'il peut prendre hors des sentiers académiques (où il n'a jamais trop exagéré cependant), c'est surtout dans la nouveauté des objets visuels qu'il se donne, en poursuivant les réflexions sur la photographie menées dans *La Brûlure de l'image*<sup>2</sup>.

Mais le critique reste fidèle à ce qui me semble sa ligne à la fois théorique et morale d'approche des textes et même du langage. Dans *La Parole singulière*, il affirme déjà la nécessité d'un « travail de singularisation de l'énoncé »<sup>3</sup>, qui repose sur la spécification de la forme, de l'énonciateur et de la circonstance. Spécification qui est nécessaire pour rendre justice à la valeur d'événement de chaque énonciation puisqu'il faut ajouter avec lui : « De l'énonciation, je me contenterai de souligner (après tant d'autres) qu'elle fait 'événement' précisément en ce qu'elle est irréductible à une simple 'expression' de la subjectivité du sujet parlant ». L'énoncé produit toujours un « point focal », mais il ne s'y réduit jamais. « L'événementialité tient tout autant à ce qui dans cette production s'écarte du moi au moment où elle le signifie. 'Mes' signes me demeurent largement inappropriables ». Laurent Jenny note encore à propos de ces signes : « en me révélant à moi-même, ils creusent une distance incommensurable entre eux et moi. 'En avance' sur moi, ils semblent détenir le secret de mon identité ».

Je ne commenterai pas plus la puissante modélisation théorique que produit *La Parole singulière*, me contentant de souligner le primat donné à l'événementialité de l'événement (en l'occurrence linguistique) qui régit la conception de la parole et conditionne l'art du commentaire des textes qui en découle. Car c'est bien l'énergie figurale qui est depuis *La Terreur et les signes*<sup>4</sup> au cœur des préoccupations de Laurent Jenny. L'analyse de différentes « poétiques de rupture », comme le précise le sous-titre du livre de 1982, donne sa dramaturgie à l'affrontement moderne face à une terreur de l'expression que ne domestique plus aucun contrat rhétorique. À cette énergie figurale il faut donner, à la fois, un

---

<sup>2</sup> *La Brûlure de l'image. L'imaginaire esthétique à l'âge photographique* a été publié en 2019 aux éditions Mimésis, dans la collection « L'Esprit des signes ». Le titre en est inspiré par une belle citation de Walter Benjamin, placée en exergue. Il forme évidemment un diptyque avec *Désir de voir*, livre où la part de l'image gagne encore en volume, en visibilité, en qualité de reproduction. L'éditeur de L'Atelier contemporain pouvait offrir de plus amples moyens de déploiement et de composition à Laurent Jenny.

<sup>3</sup> Voir, comme les autres citations qui suivent, pages 18-19 de *La Parole singulière*, Belin « L'extrême contemporain », 1990.

<sup>4</sup> *La Terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Gallimard, Les essais, 1981.

cadre théorique qui en préserve les potentialités énergétiques, une compréhension historique qui en définit les règles variant selon les régimes esthétiques, et aussi, en dernier lieu mais avec la même importance, une attention aux singularités des œuvres qui continuent précisément de faire événement pour nous.

Dans le livre suivant, la valeur d'expérience de la littérature passe au premier plan de l'analyse, comme le démontre *L'Expérience de la chute*<sup>5</sup>, où se déclinent, de Montaigne à Michaux, les récits d'une épreuve accidentelle qui se révèle essentielle par le savoir paradoxal qu'elle délivre. Dans *La Fin de l'intériorité*<sup>6</sup>, qui déploie les métaphores par lesquelles la littérature et les arts ont tenté, du Symbolisme au Surréalisme, de figurer la vie intérieure, en passant d'un modèle musical à une modélisation picturale puis photographique, Laurent Jenny affirme aussi son désir d'une autre histoire littéraire, ou plutôt le besoin d'inventer une « histoire de l'inventivité esthétique » (p. 2), histoire qui ne soit pas close sur l'idée qu'il suffirait de réaliser, ou dont les œuvres ne seraient que le simple programme. Dans l'importante introduction de ce livre, Jenny reproche subtilement à Rancière de priver la littérature « de toute événementialité » (p. 11), alors qu'il convient plutôt de décrire les incessants processus de réappropriation d'une idée qui apparaît dans les œuvres en s'y compliquant ou en s'y perdant. Partant donc des textes comme des écrits plus théoriques des artistes, Laurent Jenny cherche à faire droit à cette « événementialité propre de la littérature » (p. 14) qui obéit à des perspectives plus mêlées, et même à lui accorder la « confiance » dont trop d'histoires des idées ou des formes la prive.

*Je suis la révolution*<sup>7</sup> clôt ce cycle d'une histoire des modes de figuration de la Modernité, entamée dès *La Terre et les signes*, en faisant retour, comme dans une sorte de boucle, au Hugo de « Réponse à un acte d'accusation ». Là encore c'est la réalisation heurtée et différenciée d'une « idée » extrême de la littérature dont il faut suivre les péripéties, « idée » qui est aussi un énoncé maximaliste. Car c'est bien un énoncé qu'il s'agira de lire dans le fil d'une chronologie et d'entendre dans la différence de sens que lui donne chaque époque de profération. Il faut donc redonner à cette phrase sa force renouvelée (et finalement épuisée) de surgissement, sa valeur d'énonciation, et par conséquent d'événement *bouleversant*. Le rôle du critique est bien de restituer leur dynamique (scandaleuse et datée) à des énonciations qui font de la littérature leur condition de possibilité malaisée.

Je crois qu'avec ce livre s'achève un long cycle consacré à la Modernité littéraire, où chaque étape a marqué une scansion capitale des formes et des idées qu'aura portées la littérature comme foyer d'événements singuliers. Le désir d'écrire prend alors d'autres formes, et l'auteur semble accomplir une autre boucle qui le ramène à ses premières publications de jeunesse, *Une saison trouble* et *Off*, romans publiés au Seuil alors qu'il n'a que dix-huit ans pour le premier. Le long

---

<sup>5</sup> *L'Expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, PUF, « Écriture », 1997.

<sup>6</sup> *La Fin de l'intériorité*, PUF, « Perspectives littéraires », 2002.

<sup>7</sup> *Je suis la révolution*, Belin, L'extrême contemporain, 2008

détour par une certaine histoire réinventée de la littérature fait de nouveau place au désir d'écrire des textes plus personnels, de mettre aussi en jeu sa pratique d'amateur de la photographie, en s'ouvrant, loin du métalangage qu'est fatalement toute entreprise critique sur la littérature, au monde des images. Un monde qui rend heureusement possible une écriture plus vagabonde, moins discursive, plus subjective.

\*

Ce tournant se remarque dans les deux livres publiés en 2013 et 2015 chez Verdier, à la fois parce que l'écriture, je l'ai dit, en est plus libre, mais aussi par le déplacement vers une esthétique qu'on pourrait dire élargie, esthétique vécue et éprouvée qui requiert de parler plus nettement en première personne. *La Vie esthétique*<sup>8</sup> s'ouvre à de nouveaux « dispositifs sensibles », à des formes de micro-récits, dans un entremêlement volontaire des arts où musique et peinture ne sont plus des modèles théoriques possibles à une idée de la littérature mais des moments de grâce, des arrêts (ce que Laurent Jenny préfère plus exactement appeler des « stases ») dans le flux du monde, arrêts qui ne s'opposent pas à l'impermanence du monde mais, tout au contraire, en dessinent et en accusent le flux vital.

Si je remarque que l'auteur se tourne plus volontiers vers le monde de la peinture, des images, vers des expériences où il a fait l'épreuve de « moments poétiques », ce n'est pas du tout pour donner congé à la littérature. Il ne cesse de la convoquer dans son essai pour définir les domaines de cette vie esthétique que nous avons aujourd'hui en partage. Nulle coupure, nulle dramatisation d'une antinomie dans cette recherche d'un autre genre entre des régimes sémiotiques qui ne cessent de se conjuguer et de s'ajouter, dans la même quête d'une cinesthésie dont nous avons, depuis Baudelaire, peut-être perdu le secret.

Car c'est certainement l'impureté des formes esthétiques que débusque partout Laurent Jenny, à rebours de l'idéal puriste du Modernisme dans la version extrême qu'a pu en fournir un Clement Greenberg. Et sans doute aura-t-il aussi fallu liquider une certaine histoire de la modernité et de ses avant-gardes, réussir à s'en déprendre pour retrouver ainsi le contact, non pas plus immédiat, mais plus sensible avec le monde des apparences. La littérature infuse maintenant dans une pratique de vie, qu'il faut bien convoquer en son nom propre, mais sous le régime d'une attestation subjective, plutôt que comme récit de soi. Le désir d'écrire se nourrit à parts égales de peinture, de photographie, de paysages, de lectures, parce que précisément l'écriture est une manière de redonner toute son acuité aux perceptions, toute sa valeur aux enchevêtrements des temps qui y sont coagulés de manière plus ou moins synchrone.

---

<sup>8</sup> *La Vie esthétique. Stases et flux*, Verdier, 2013.

Mais c'est toujours, conformément aux thèses de *La Parole singulière* une manière d'accueillir la force de surgissement de ce qui nous arrive comme une grâce, sinon comme un miracle. Le livre le plus personnel de la série des années 2010 s'intitule *Le Lieu et le moment*<sup>9</sup> et rassemble, en une série d'épiphanies qui font parfois penser à celles de Louis-René des Forêts dans *Ostinato*, avec quelque chose de moins tragique, des moments de voyages, des bribes de rêves, des images remontant de l'enfance. Dans « La conférence », une des sections du livre, l'auteur confronte avec une certaine ironie le désir qui ne tarit jamais que quelque chose arrive d'inouï ou d'inattendu avec la déception que ce genre d'exercice académique produit le plus souvent. Il note ainsi :

La conférence : tout pourrait arriver, un événement de sens inouï, qui changerait nos vies, une voix, une présence. Ou autre chose, une incongruité formidable venant déchirer l'instant collectif, on pourrait s'évanouir, voir le plafond s'effondrer. Moment délicieux de l'attente et du risque. Le plus souvent déçu en bavardage filandreux, flagornerie, abstraction, remplissage. Qu'importe, on recommence. Dans la parole, tout peut arriver. (p.75)

Ce passage me semble remarquable parce qu'il énonce de nouveau cette foi dans le surgissement d'un événement, événement de parole qui serait comme une rencontre, et véritable événement puisque rien ne pouvait en être anticipé et qu'il nous révèle à nous-même sous un jour que nous ne savions pas. « Dans la parole », alors, en effet, tout pourrait arriver... Et le moment, dans sa pointe fulgurante, attise un désir qui se rallume de sa surprise, de ce que le monde lui offre par surcroît. Dans ce passage, c'est bien un « désir » (de voir, comme d'écrire, d'être surpris par la matérialité des choses qui nous happe) qui est le moteur d'une vie ouverte à la disponibilité profuse des occasions.

\*

*Le Désir de voir* s'ouvre sur le mystère des « yeux écarquillés des bébés », ces enfants que semble occuper la « passion du dehors » (p. 7) avant même que la marche ne leur permette de s'approcher de ce qu'ils voient. Dans les premières suites de fragments, et dans la continuité du *Lieu et le moment*, ou dans la référence implicite à Leiris, c'est la charge de telle image (le Roi Salomon dans une Bible illustrée) ou la vivacité d'un souvenir qui attestent du pouvoir de fascination du visuel, mais de façon discontinue et discrète. La lecture, une certaine absence à soi devant l'extérieur tiennent le monde à distance, dont quelques expériences trouent l'indifférence : choc encore passif de découvrir les encres de Michaux comme dans un premier relais du lire vers le voir ; expérience active de la drogue, à la suite de l'auteur de *Connaissance par les gouffres*, du LSD pour s'essayer à une calligraphie libératrice ; et enfin, toujours entre voir et écrire, entre image et mots, de l'amitié avec Alexandre Hollan, va naître l'idée

---

<sup>9</sup> *Le Lieu et le moment*, Verdier, 2015.

que Laurent Jenny mette en mots une série d'œuvres du peintres, moins « lettres » que « schèmes énergétiques encore vibrants » (p. 26).

On comprend que ces retrouvailles lentes avec le visuel ne visent pas à aller régressivement vers un âge sans paroles, vers une *infans* fantasmatique où le seul visible règnerait sans discours. Il s'agit tout au contraire, selon une image maritime, de « caboter entre ses deux bords, tanguer entre forme et matière, cadre et décadage, image et langage » (p. 31), en discret hommage au Leiris de *Langage Tangage*, mais plus seulement pour savoir ce que « les mots me disent »<sup>10</sup> mais pour participer pleinement à la réalisation toujours impure du visible, mots et espaces se redoublant, couleurs et matières se conjuguant. Dédoublement encore redoublé par un mélange de passivité et d'activité si le visible nous arrive toujours comme une sorte de surprise et de ravissement, mais qu'il faut aller en chercher et en travailler la découpe, l'angle de découverte. C'est la raison pour laquelle la photographie par *sténopé* que pratique en amateur Laurent Jenny peut servir littéralement d'allégorie<sup>11</sup> à ce régime toujours au moins double du voir, comme il le note lui-même en racontant les circonstances d'une prise de vue marine à Acci di Trezza, en ce qu'elle suppose une activité, voire un activisme (pour s'éloigner des collégiens qui déboulent sur la plage, pour transporter la matériel désuet au meilleur endroit, pour assurer le point de vue souhaité), mais au service d'un envahissement par la lumière extérieure de la pellicule argentique où l'image à la fois se dépose et se fabrique.

*La Brûlure de l'image* rappelle avec force l'ambiguïté constitutive, et donc « l'ontologie impure » (p. 41) de la photographie, toujours prise entre présence irrécusable de la réalité extérieure et construction picturale du cadre, « ajointant de l'intentionnel et du non-intentionnel, du sens et du non-sens, au cœur d'un unique espace représentatif » (p. 37). C'est cette impureté qu'il faut tenir comme la tension essentielle d'un art qui aura contribué, par les controverses régulières qu'il a suscitées, à redéfinir le système de l'esthétique moderne. Contre les réductions et les procès à charge qui visent à essentialiser un de ses constituants, Laurent Jenny affirme au contraire la richesse qui naît des ambiguïtés d'une technique vouée à évoluer et à disparaître sous la forme argentique qui l'aura définie sur plus d'un siècle.

*Le Désir de voir* revient sur la temporalité complexe des images en l'étendant aux tableaux et même aux images oniriques du rêve. Le troisième chapitre de *La Brûlure des images* s'intéressait déjà au « temps composé de la photographie », notant la stratification des couches temporelles qui y sont intriquées : temps historique du moment où la photographie a été prise, temps machinal variable selon les techniques, temps esthétique que le spectateur peut à loisir projeter sur l'image. Mais l'hétérogénéité de la photographie va encore plus

---

<sup>10</sup> *Langage Tangage* (Gallimard, 1985) est un tardif supplément au projet ancien de *Glossaire j'y serre mes gloses*. Le sous-titre en est précisément : « ou Ce que les mots me disent ». Pour Jenny, le tangage vient plutôt de de naviguer des mots aux images, des visions aux rêveries, dans un aller-retour constant.

<sup>11</sup> Voir *Le Désir de voir*, page 31 : « Une dernière trouvaille va me le faire comprendre, me l'allégoriser » ;

loin puisqu'elle conjugue aussi le temps de l'acte photographique et celui de l'image immobilisée. Il faut donc aussi tenir compte de ce que Jenny nomme le « temps du regard » (p. 90). Dès lors :

« Voir », ce qui s'appelle voir une photographie, c'est souvent tenter de remonter au moment de sa constitution dans le regard du photographe, s'efforcer d'en éprouver la contagion. Pour le photographe, au contraire, il s'est agi d'anticiper la façon dont une configuration du réel laissait pressentir son devenir-image. Le défi a été de faire écho à un ébranlement qui préluait à l'apparition de l'image. Car le photographe ne *voit* pas l'image dans son viseur, il en devine la possibilité » (p. 91).

Cette dissymétrie est fondamentale : le photographe cesse de voir quand il appuie sur le déclencheur, quand l'obturateur occulte ce qui précisément fera l'image et qui apparaîtra toujours, à retard sur la pellicule argentique, comme une surprise. Dans *Le désir de voir*, Laurent Jenny précise la dynamique de cette non-coïncidence essentielle, en notant que la photographie « se souvient d'un événement de lumière que personne n'a vu » (p. 64). Événement dont une ses photographies personnelles atteste par le caractère quasi-miraculeux de l'image produite. La photo s'intitule *Trajet-lumière* et date de 2018. C'est elle qui servait d'illustration encore énigmatique sur la couverture de *La Brûlure de l'image. Le Désir de voir* lui redonne toute sa place en décrivant la chance de cette saisie d'un « événement visuel extraordinaire qui ne durait pas plus de deux ou trois minutes » (p. 64). Par le Velux de la chambre, un rayon de lumière venait chaque matin, vers 10h, frapper exactement la boule d'acier de l'armoire. S'armant de son Rolleiflex, Laurent Jenny en fixe l'apparition fugace et s'aperçoit au développement que s'ajoute à l'image obtenue une curieuse surimpression avec un bouquet de fleurs fantomatique qui était resté bloqué sur la pellicule.

\*

Dans le monde actuel où nous sommes submergés par des images proliférantes, où les tableaux se mettent à bouger à notre place pour nous dispenser de prendre le temps de véritablement voir<sup>12</sup>, ce que souligne Laurent Jenny des images qu'il reste important de considérer, c'est que, tableaux ou photographies ou dispositifs plastiques comme ceux d'Oscar Muñoz, les œuvres qui dynamisent la vision sont toujours des « dispositifs-retards au sein du visible » (p. 76). C'est ce que montrent ses belles lectures de la *Judith et Holopherne* du Tintoret, ou de l'étonnant *Mars, Vénus et Vulcain* aux temporalités intra-picturales presque invraisemblables. Tintoret y concentre un jeu de regards érotiques et ironiques que le commentaire déplie avec subtilité. Jenny prend le même plaisir de la promenade sous les arches et arcades d'Hubert Robert ou en

---

<sup>12</sup> Voir les pages 149-151 où l'auteur commente avec un certain accablement sarcastique sa visite de l'exposition « Les impressionnistes à Londres », où un sas était censé représenter la traversée de la Manche par des projections agrandies et animées de tableaux de Monet.

tentant de rendre compte d'un nu de dos photographié par Degas, dans « une position très étrange, anti-naturelle » (p. 102).

Car c'est cet entremêlement des temps, le jeu qui s'ouvre dans la lutte recommencée du plan et de la profondeur qui anime le *désir de voir* et qui unit dissymétriquement artiste et spectateur. Et cela même si parfois c'est le même sujet qui tient les deux rôles, mais sans que jamais ils puissent vraiment coïncider. La troisième partie du livre, intitulé « L'instant de voir », se conclut sur le récit que Laurent Jenny fait des circonstances qui l'ont conduit à prendre en photo deux jeunes garçons dans un sanctuaire de Phnom Penh. Du récit, il passe au commentaire de l'image qu'il en a gardé après-coup, donnant à voir ce qui n'avait pas été vu alors, transformant la scène trop kitsch du décor bouddhiste par le schématisme néo-réaliste du noir et blanc de la photographie, forgeant à l'image « une temporalité anachronique et abstraite » (p. 114).

Même quand on a pris soi-même la photographie, il semble qu'il faille mentalement remonter aux circonstances de sa production, qu'il faille « deviner l'événementialité foisonnante qui a conduit à un tel arrêt » (p. 114). La photo a ainsi réussi à « greffer » un autre temps au temps vécu, œuvrant alors à devenir vraiment image où le désir de voir ne s'assouvit jamais vraiment, dans l'énigme du regard frontal et effronté du jeune Khmer, dans la somme des détails qui prennent d'un coup relief.

\*

Dans *Le Désir de voir*, aucun médium n'a volontairement la priorité, car il s'agit bien de laisser les images à leur diversité et à leurs régimes hétérogènes. C'est ainsi que je comprends, dans ce livre qui tient plus de la promenade que du traité (et en cela diffère sensiblement de *La Brûlure de l'image*), la place de la quatrième partie « Voir en rêve » qui propose une sorte de contre-épreuve. S'y croisent de brefs récits de rêves personnels, des commentaires de Valéry commentant indéfiniment sa vie intérieure, ou de Michaux notant génialement que dans le rêve, on ne rêve pas (p. 123). Images qu'on s'adresse à soi-même (selon une forme d'hystérie où l'on est celui qui demande de produire l'objet du désir dans sa forme allégorique), le rêve n'obéit pas au même voir puisque tout y arrive dans une successivité de premier plan, selon une temporalité qui défie le récit que l'on cherche à en faire, et où les surréalistes se sont épuisés en vaines merveilles produites à loisir. L'image onirique ne peut se visiter, se ralentir, s'analyser ou se déplier, elle fascine et envoie un message plus ou moins traductible. Elle ne construit donc pas véritablement l'espace, mais elle reste l'un des régimes du visible qui façonne notre rapport au dehors. Cette section se termine sans conclure sur un dernier récit bref de rêve de l'auteur, qui se réduit presque exclusivement à la perception émerveillée d'un « petit paysage » fait de cubes ocres et de cyprès. C'est la couleur qui retient le rêveur (ou l'auteur du rêve à son réveil, on ne sait trop), c'est lui qui formule ainsi la perfection de cette



couleur : « c'est vraiment comme du soleil cuit » (p. 140). Je vois, dans ce dernier fragment, un autre de ces événements bouleversants, la chance que s'ajustent une couleur pure et sa nomination, l'expression que la plénitude vient d'une surprise et d'un accord que l'image nous donne d'emblée.

*Le Désir de voir* est ainsi une invitation à déplier les images, à les laisser venir et revenir. Cette invitation fait que le livre se lit et se relit au rythme des associations que j'y trace à mon tour, selon mon envie de m'attarder sur tel tableau, sur telle photographie. Comme toute *invitation* baudelairienne, cet appel au voyage est nimbé d'une certaine mélancolie qui ajoute pour moi à son charme. De la même façon que *La Brûlure de l'image* est dédiée à la photographie argentique au moment où elle disparaît, « Manières de voir », la dernière section du *Désir de voir* s'ouvre sur le verdict de l'ophtalmologue qu'est allé voir Laurent Jenny et qui décrit la cause des « corps flottants » dans la vision comme « *le vieillissement du vitré* » (p. 141), diagnostic que l'auteur associe aussitôt aux effets produits par les bouillons qui restent pris dans les vitres anciennes de la salle d'attente. Car notre façon de voir est toujours située historiquement, elle est conditionnée par les régimes esthétiques que Laurent Jenny s'est attaché depuis ses premiers essais critiques à construire, et partant peut-être vouée à s'effacer ou à se transformer profondément. Ou plus gravement, elle incombe aussi du devoir de continuer de regarder pour ceux et celles qui nous ont quittés.

Vers la fin du livre, Laurent Jenny raconte ainsi son abatement à l'annonce de la mort de son ami, Jean-Yves Pouilloux, avec qui il avait rencontré Alexandre Hollan. Meublant le vide où le laisse ce deuil, il parcourt une édition des lettres de Rilke à Clara, avec des reproductions de tableaux de Cézanne. Et progressivement cette occupation de distraction devient un hommage à l'ami disparu, puisque Laurent Jenny se met à regarder le livre à sa place, pour lui, notant : « je me suis dit que j'allais plutôt le regarder moi *pour ses yeux qui ne voyaient plus*, et comme si j'avais voulu lui montrer ce que mes yeux à moi voyaient » (p. 154).

L'image se partage, elle anime un désir qui n'a rien d'égoïste ni d'autocentré, et à la manière du *Lieu et le moment*, le voyage dans les images, s'il impose de dire en première personne pour témoigner d'expériences éprouvées, n'ouvre pas à l'exhibition de soi ni au narcissisme. Au contraire il atteste d'un constant mouvement hors de soi, vers le monde. Il témoigne d'un mouvement de remontée de ce qui est en nous mais semble se réunir au dehors dont il provient aussi. C'est sur ce verbe que je voudrais donc achever ma lecture d'un livre qui se termine sur un petit récit, en une dernière allégorie sensible de ce que propose le visible. Ce dernier fragment d'une demi-page est intitulé : « Voir ce qui se dérobe », il commence ainsi : « M'éloignant des cris des enfants qui plongent au barrage, remontant à la nage la rivière qui après une courbe redevient sauvage, bordée comme une Amazone miniature d'impénétrables taillis dont les branches basses trempent dans l'eau et y font jouer la lumière en cages de reflets, donc remontant... » (p. 158). Oui, sans doute, tout événement de voir a quelque chose

à faire avec une remontée en soi d'un flux qui s'ouvre à notre active et participative contemplation. Composé d'une seule longue phrase, ce dernier fragment décrit au présent l'apparition fugace de « soudain un petit serpent d'eau, soudain une petite couleuvre vipérine qui ne veut être qu'une ride verte dans l'eau verte » (p. 160). Le *désir de voir*, c'est être présent et disponible à la soudaineté du visible, à la rencontre des accidents heureux, aux événements bouleversants (même quand ils sont les plus ordinaires), à ce qui vient, chaque fois nouveau et inédit, comme une chance. Voici, pour finir donc, l'éclat d'une petite épiphanie, celle de cette couleuvre (au nom si proche du mot « couleur) qui a aussitôt filé, « mais qui déjà est dans les herbes de la rive, qui déjà est sauvée, déjà est devenue herbe, herbe invisible dans l'enchevêtrement des herbes ».

Dominique Rabaté