Document generated on 06/05/2025 1:10 a.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Figures d'artistes

« *Souveraine en peinture* » de Jean-Luc Nancy, dans *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, catalogue de l'exposition, Genève. Éditions du Musée d'art et d'histoire / Éditions 5 Continents

« *L'éternel retour taciturne* » de Jean-Luc Nancy, dans *Tacita Dean*, catalogue de l'exposition, Éditions du Musée d'art moderne de la Ville de Paris / Éditions Steidl, s. p.

« *The technique of the presence* » de Jean-Luc Nancy, dans *On Kawara: Paintings of 40 years*, David Zwirner

Isabelle Décarie

Number 204, September–October 2005

Jean-Luc Nancy, à bords perdus

URI: https://id.erudit.org/iderudit/18417ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Décarie, I. (2005). Figures d'artistes / « *Souveraine en peinture* » de Jean-Luc Nancy, dans *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental*, catalogue de l'exposition, Genève. Éditions du Musée d'art et d'histoire / Éditions 5 Continents / « *L'éternel retour taciturne* » de Jean-Luc Nancy, dans *Tacita Dean*, catalogue de l'exposition, Éditions du Musée d'art moderne de la Ville de Paris / Éditions Steidl, s. p. / « *The technique of the presence* » de Jean-Luc Nancy, dans *On Kawara: Paintings of 40 years*, David Zwirner. *Spirale*, (204), 16–19.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

FIGURES D'ARTISTES

« SOUVERAINE EN PEINTURE » de Jean-Luc Nancy
Dans Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental, catalogue de l'exposition, Genève, Éditions du Musée d'art et d'histoire / Éditions 5 Continents.

« L'ÉTERNEL RETOUR TACITURNE » de Jean-Luc Nancy
Dans Tacita Dean, catalogue de l'exposition, Éditions du Musée d'art moderne de la Ville de Paris / Éditions Steidl, s. p.

« THE TECHNIQUE OF THE PRESENCE » de Jean-Luc Nancy
Dans On Kawara : Paintings of 40 years, David Zwirner.

Quand Jean-Luc Nancy commente les travaux d'un artiste, c'est à l'art tout entier qu'il pense. Il ne cesse en effet de tirer l'œuvre singulière vers une exemplarité qui nous transmet une vérité de plus sur l'art et nous offre une formulation de l'art qui a tout d'une révélation. Sans jamais pour autant trahir le caractère individuel des œuvres qu'il analyse, Nancy est toujours attentif aux transformations historiques et philosophiques que subit la question de la *mimesis*, à la façon dont elle se trouve chaque fois altérée et renouvelée. Il faut dire que son œuvre philosophique touche au plus près à ces questions de la représentation, et elle les touche de manière tout à fait sensible, d'une manière à donner aux sens une importance qu'ils n'ont pas toujours en philosophie. Nancy parvient à transmettre ce savoir éclairant parce qu'il sait comment faire parler les œuvres qu'il regarde; il touche au point névralgique d'une composition pour en faire voir le mécanisme délicat, ou encore il sait exactement comment exposer le grain d'un canevas pour en délier la surface.

Il n'en va pas autrement dans son beau texte sur Cléopâtre où le philosophe retrace une petite histoire en peinture de l'idée de figure, « *les types et les caractères* » dont l'Antiquité « *eut le génie* », à un moment où les portraits, les peintures, les scènes comblent l'éloignement des dieux. Pour Nancy, c'est surtout un âge qui sait « *se représenter à lui-même* » dans cette galerie d'images créées par l'absence. Le mot « Antiquité » signifie bien ce qui est à imiter; il fait référence à une « *ancienneté exemplaire* » et forme « *le creuset ou le moule de toutes ces figures* », une manière de se figurer soi-même. C'est pourquoi, quand, à la Renaissance, les artistes puisent précisément dans les caractères de l'Antiquité, c'est toute une « *galerie de figures* » qui est remise au jour. Le débat que soulève à cet égard Nancy semble fondamental pour mieux comprendre ce qui se joue à ce moment précis en peinture. S'agit-il d'une constitution ou d'une reconstitution de ces figures, de ce qui deviendra le figuratif? « *[P]our en décider pleinement il faudrait pouvoir déterminer jusqu'où l'Antiquité* elle-même *s'était déjà pensée et représentée comme figurale, et jusqu'où ce sont les "Modernes" qui l'ont restituée* ». Sans pouvoir trancher, il faut donc prendre la question depuis un angle différent et voir surtout que la Renaissance trouve ou retrouve ce qui paraît tout à fait cardinal pour une histoire de la peinture, à savoir « *ce mouvement par lequel une antiquité de figures est nécessaire à la reconnaissance de soi-même* ». Dès lors, il faut penser que chaque fois qu'une époque reprend certaines figures légendaires, antiques, c'est à la recherche d'elle-même qu'elle se porte. L'usage de la figure et son emprunt à un autre temps serait donc ce qui, en peinture — mais on peut sans doute étendre la question aux autres arts, et à la littérature en particulier —, permettrait d'entrevoir une autre histoire plus intime d'une reconnaissance fondamentale.

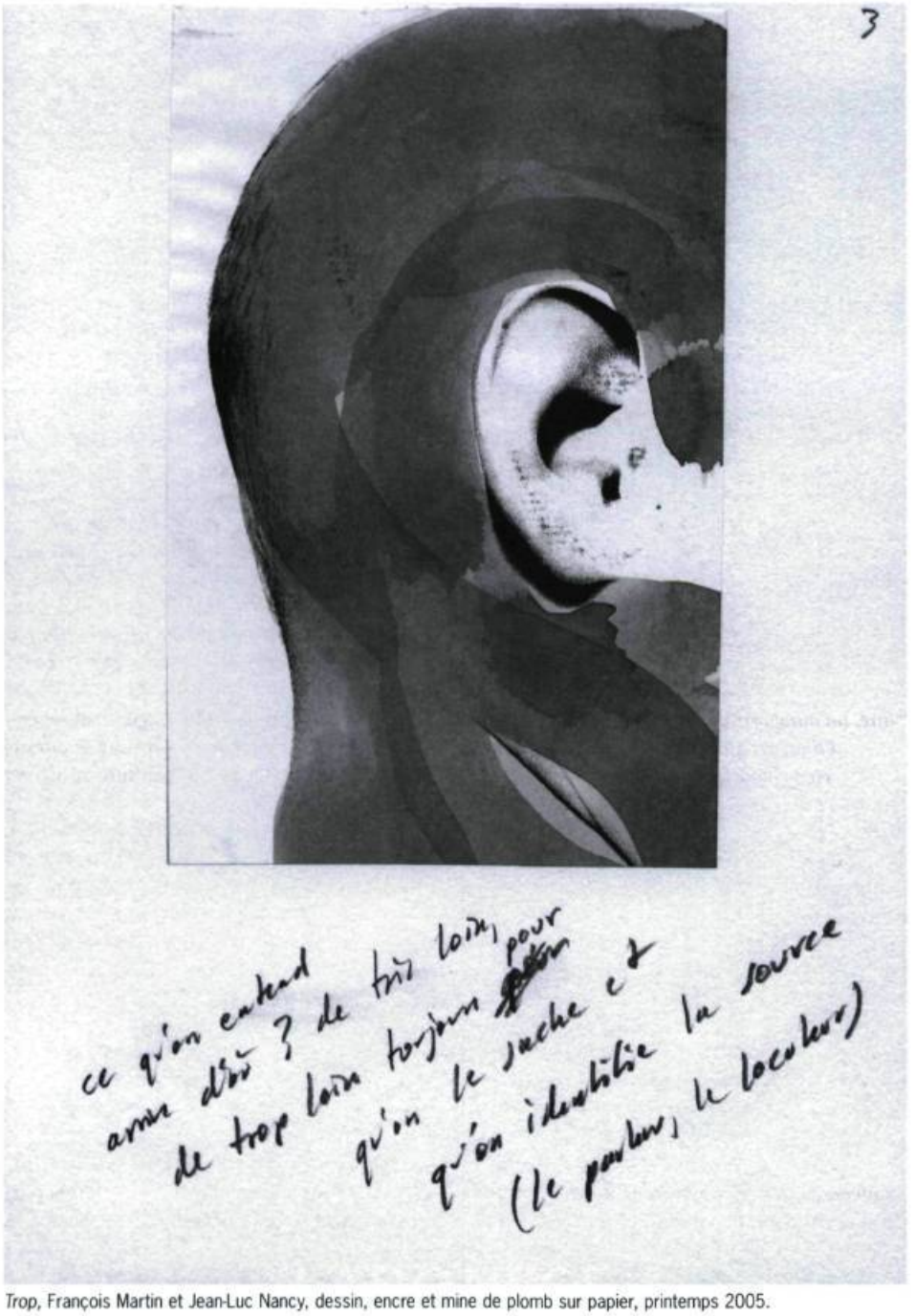
C'est d'ailleurs ce que relève Nancy dans les toiles d'Artemisia Gentileschi représentant Cléopâtre où il repère un triple motif, une trinité : « *[...] elle peint à la fois une figure de légende, un modèle d'identification (on pourrait dire, un autoportrait par destination), et le mouvement d'un art qui se sait se chercher lui-même, dépourvu de modèles et de figures chargés de sens et de présence* ». Cléopâtre, avec Didon et Hélène, représente un pivot dans l'histoire politique de Rome où elle marque le dernier terme d'un monde en voie de disparition. Et si elle est « *l'unité antique par excellence* », c'est parce que la figure « Cléopâtre » est toujours entre deux ordres de représentation, entre sacrifice et souveraineté, dernière des pharaons et reine putain, antique et moderne. Quand elle est représentée à la Renaissance, et tout particulièrement par Artemisia qui la met souvent en scène de manière érotique au côté du serpent qui sera l'arme de son suicide, elle renferme tous ces redoublements où désir, pouvoir et souveraineté deviennent le triple secret que sa figure annonce. En ce sens, ce qui se joue dans cette reprise, c'est précisément le changement d'une peinture naturaliste en une peinture incarnée : « *[...] la peinture devient elle-même le fond, la substance tant étendue que pensante d'une figuration tout entière occupée à* peindre *cela même qui échappe à l'effigie, à la figure au sens du masque hiératique ou bien de la physionomie naturaliste, c'est-à-dire tout entière vouée à peindre au sens où ce mot s'est mis à signifier une représentation de l'irreprésentable* ».

Ce tout dernier motif, auquel s'intéresse Nancy depuis longtemps, est peut-être aussi au cœur d'un autre court texte sur une autre femme/figure tout aussi équivoque, Marie-Madeleine. Sa légende, revisitée par Nancy sur le ton du récit, comporte autant d'éléments troublants que celle de Cléopâtre, surtout quand elle devient sujet de peinture religieuse. Entre le péché et la grâce, Marie-Madeleine « *est depuis toujours faite pour la peinture, elle est depuis toujours une peinture*[1] », justement parce qu'elle n'attend rien. Son nom, son tiret, donnent à entendre et à voir une Marie à « *contre-temps et à contre-emploi* », contre l'autre, la sainte, un trait d'union où toute sa figure se trouve exposée, tirée, tenaillée, où toute la peinture se trouve résumée. Et si « *elle ne développe son image que pour s'y envelopper encore* », c'est qu'elle est une figure autoréférentielle qui renvoie peut-être à la peinture sa propre image écartelée. Quand la peinture se figure à elle-même à travers ses personnages — et tout particulièrement celui de Marie-Madeleine, car « *de tous les personnages de la peinture, elle est la seule à n'être là que pour elle-même* » —, on peut penser à l'inverse, quand l'art devient moderne et qu'il abandonne pour un temps les caractères légendaires, que c'est le visage de l'artiste qu'on retrouve dans ses toiles.

Le sujet de l'art

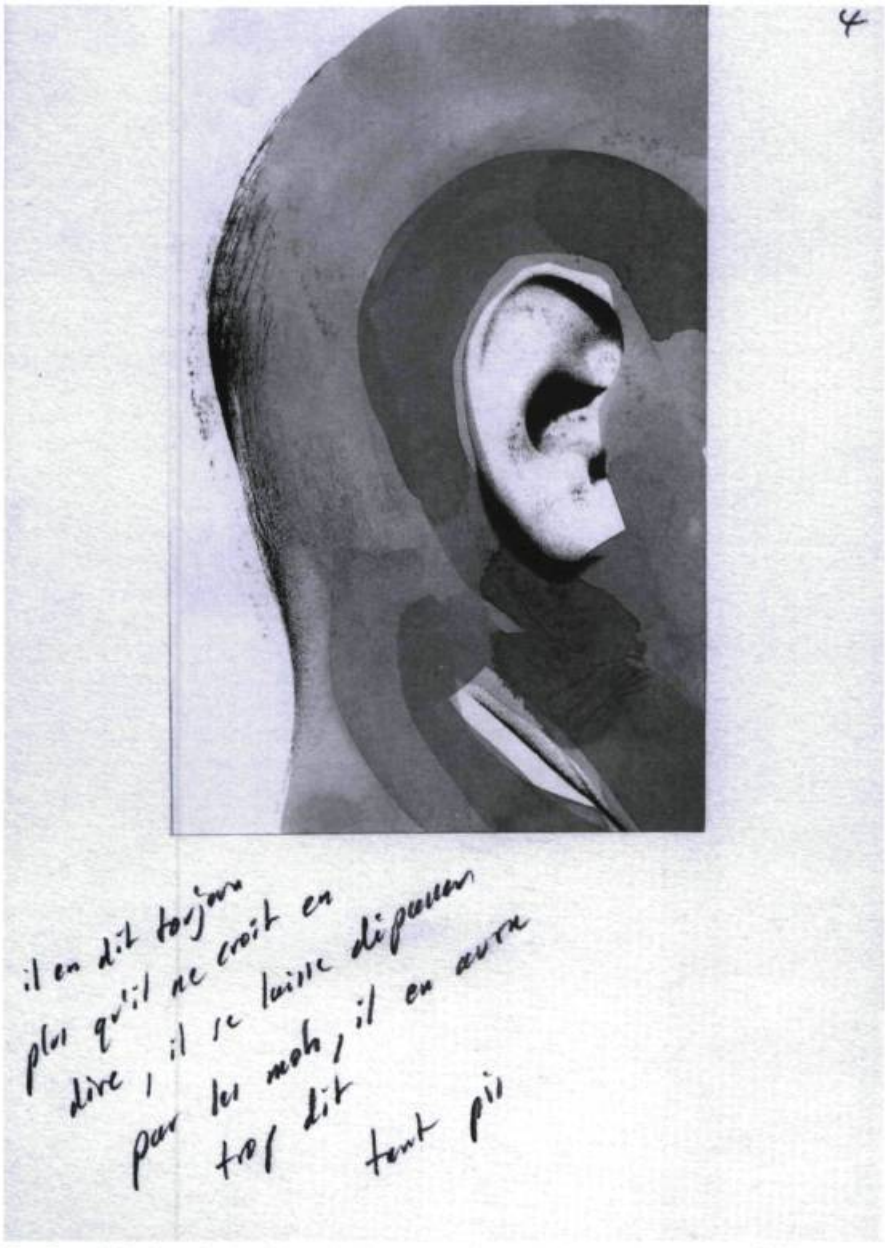
C'est du moins ce que suggère Nancy quand il analyse les canevas de Titina Maselli, cette grande peintre italienne disparue au début de l'année 2005 à laquelle il avait consacré un texte, repris à cette occasion[2]. Car Nancy sait mieux que personne voir l'expression d'un art se transformer en l'expression d'un sujet. Les toiles de Titina Maselli donnent à voir sa main

qui entre dans la peinture, « *son visage de peintre* », mais surtout, dans un renversement révélé par Nancy, elles font accéder au savoir de la peinture comme art, ce moment où « *la peinture est entrée dans cette création* ». Les cadrages serrés, quasi filmiques des tableaux de Maselli, les corps en mouvement, la saturation des couleurs feront dire à Nancy que « *[ç]a fonce sur nos yeux en longs jets de pigments éclatant aussitôt en amples nappes stables sur nos rétines, tandis que s'accomplit à une vitesse prodigieuse la fibrillation lumineuse dont nos paupières clignotent* ». Ça fonce sur nos yeux comme la description fonce sur nos sens où tout fait sens. Titina Maselli est de plain-pied avec ses sujets; elle est déjà dans la ville, dans le stade; elle est déjà dans l'entrejambe des footballeurs qu'elle peint parce qu'elle « *veut pénétrer plus à l'intérieur encore, dans le noyau nocturne et rayonnant de nuit de l'urbanité ramassée* ». Cette urbanité de la matière comprimée, là où l'action du mouvement entre en collision avec le trait, est aussi le lieu où se trouve l'artiste : « *Elle pénètre toujours dans cette compression des choses : c'est là son expression.* » Même sans voir les toiles, on sent déjà comment « ça » se met en scène par les aplats, le choc des couches de couleur, la pénétration de la compression, là où la matière devient figuration. Ce qui est exprimé ici est un mouvement perpétuel de pénétration / expression (« *comme d'un tube de peinture* »), un balancier de gestes qui décrivent non seulement le sujet traité mais surtout celle qui peint.



Trop, François Martin et Jean-Luc Nancy, dessin, encre et mine de plomb sur papier, printemps 2005.

Cette façon de penser l'art, où l'attention est portée sur la déconstruction du moment créateur, où les actions sont décrites dans le sens contraire des idées reçues — ici la peinture vient après la création —, s'entrevoit aussi dans son regard posé sur les œuvres d'une autre artiste. Parce qu'il s'intéresse à ces moments où le sens se retourne sur lui-même, Nancy traque dans les œuvres de Tacita Dean, cette peintre qui travaille aujourd'hui avec le film et la photographie, l'accent de son nom. Tacita Dean explore les silences, les absences, les éclipses, les restes, et elle expose la « *présence dévastée* » du temps qu'est le passé. « *Le passé est toujours tacite,* nous rappelle Nancy, *dans les deux sens possibles du mot : il ne dit rien, et son essence de passé demeure tue, ce qui veut dire à la fois qu'elle est passée sous silence [...] et qu'elle consiste précisément à rester tue* ». Temps tacite, taciturne, tu : voilà l'allitération à la sonorité mélancolique que Nancy entend dans les œuvres de Dean où son prénom se faufile dans les contre-jours des reliques architecturales qu'elle filme, là où le temps passé tente justement de ressusciter dans l'évanescence. Mais l'artiste s'immisce aussi dans les sujets perdus qu'elle cadre comme un naufrage, une installation abandonnée, une passagère clandestine ou dans un présent « *lové sur lui-même* ». C'est grâce au motif d'un éternel retour, entrevu par Nancy dans l'image d'un restaurant circulaire, que l'artiste « *se nomme à nouveau* », chaque fois dans le présent d'une lumière qu'elle capte sur film. Et si Dean accompagne ses images de paroles et de textes, ce n'est pas pour les commenter ou les décrire, mais afin de leur donner une épaisseur de plus, pour « *redoubler leur statut d'images* ». Éternel retour, redoublement d'images et de paroles, textes complémentaires, répétitions, passages, bandes sonores qui s'entremêlent aux banques d'images : un autre nom se dégage de ces plis et replis, de ces nombreuses couches de matières et de sens, comme si toutes ses œuvres « *ne faisaient que surnommer un unique nom enfoui, passé, devenant innommable* ». Ce nom est celui de « l'art », toujours à renommer, et que la vision tacite, réservée, secrète de Tacita Dean sur le passé met en évidence. Une évidence implicite où « *[l]'élusion ou l'esquive du sens est le plus propre sens de ce qu'on nomme l'art* », un art qui se dit tout en se taisant, qui se laisse deviner en peu



Trop, François Martin et Jean-Luc Nancy, dessin, encre et mine de plomb sur papier, printemps 2005.

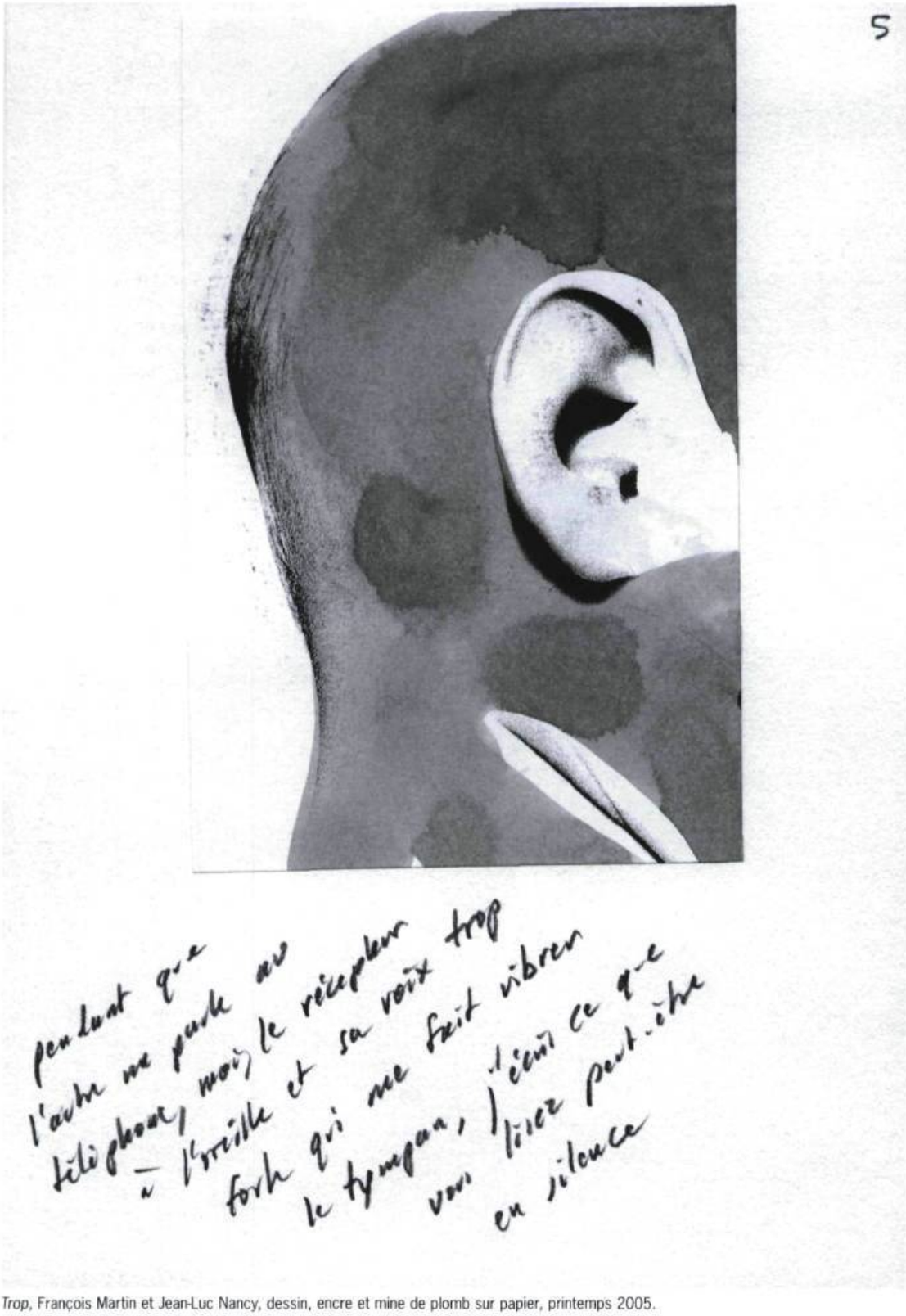
de mots, qui ne peut être défini que silencieusement. Plutôt que d'en parler, pour mieux ressentir l'effet de l'art, « *[i]l s'agit d'entrer dans l'image, de pénétrer son lieu* », de contempler les espaces cadrés par l'artiste ; « contempler », dans ce contexte, signifie pour Nancy partager un *templum*, cet « *espace sacré tracé dans l'air par le bâton de l'augure. Le* templum *est ici à la fois le lieu déterminé et l'écran qui le cadre. Se taire et partager le lieu, l'avoir-lieu de ce lieu* ».

Exposer l'irreprésentable

Cette dernière affirmation rejoint aussi la manière dont Nancy approche les *Date Paintings* d'On Kawara qu'il commente dans son essai sur l'artiste japonais. Depuis les années soixante, On Kawara a peint plus de deux mille toiles dans des villes du monde entier, sur lesquelles il a inscrit la date du jour où il a peint la toile, la détruisant si elle n'était pas terminée avant minuit. Certains jours, il en a peint plus d'une, d'autres aucune. Si le terme d'art conceptuel vient en tête quand on parle de Kawara, il faut noter que Nancy tout comme l'artiste refuse ce titre. Pour le philosophe, si l'art peut être conceptuel, c'est dans le sens où le verbe « concevoir » signifie d'emblée donner une place, offrir un espace et une forme à une présence. En ce sens, tout art est toujours déjà conceptuel. Le travail de l'artiste invite à réfléchir sur des questions complexes, sur les conditions d'une production de la présence, d'une *techné poiétiké* où la poésie, nous rappelle Nancy, avant d'être le nom d'un art en particulier, est le nom générique de l'art. On Kawara, en appliquant sur ses toiles la peinture de son présent, redéploie les enjeux d'une technique artistique propre à enregistrer la présence. On peut alors penser avec Nancy que Kawara souhaite répondre à cette question : comment « l'inexposable » peut-il être exposé? Un début de réponse se trouve dans les œuvres de Kawara dont les tableaux sont ces pauses du temps qui le font exister en le soustrayant au passage même du temps, où la tautologie des traits (une date est avant une lettre donnée) redouble cette présence impossible pour la concrétiser. Quand il remarque l'inscription de la date du *21 juillet 1969* sur une toile, jour où l'homme a marché sur la Lune, Nancy montre qu'en fait l'artiste peint plus qu'une simple date, il peint aussi les cieux, lesquels sont devenus, avec l'atterrissage lunaire, un espace comme les autres, un espace commun devenu accessible, où l'ordre des choses et du monde a été bousculé. Nous voilà de nouveau en présence d'un renversement comme seul Nancy sait les penser : la date ne désigne plus seulement le jour de la conquête de l'espace par l'homme, mais elle transforme l'espace en un lieu grâce à la présence humaine. En ce sens, le philosophe rapproche les cadres de Kawara du geste le plus sacré d'entre tous, à nouveau ici le *templum*, ce moule des cieux, tout particulièrement lorsqu'il commente un triptyque, cette forme de l'art ecclésiastique qui est aussi un objet qu'on peut replier et qui de la sorte éprouve l'espace dans son ouverture/fermeture. En commentant ce désir d'exposer ce qui par essence n'existe pas, la présence du présent, le philosophe se demande s'il ne s'agit pas là de la même interrogation que tous les arts tentent de résoudre. Mais c'est justement en nous montrant, à travers ces nombreuses traditions artistiques, où se joue le moment clé du sens, ce *clinamen* fragile, là où le sens se renverse pour faire sens, là où la peinture se reconnaît dans sa propre pratique par des choix de sujets et de gestes, là où l'artiste se raconte dans la lumière d'un film, là enfin où le secret de l'art s'expose tout en se dérobant, que Nancy fait jouer cette question pour nous faire voir le propre de tout art.

Isabelle Décarie

1. « Marie, Madeleine », à paraître dans le catalogue de l'exposition *Marie-Madeleine contemporaine*, Musée de l'Hospice Comtesse, Lille, 2005. Sur cette figure, voir, de Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps* (Paris, Bayard, 2003).
2. « Expression de Titina Maselli », dans *Titina Maselli*, catalogue de l'exposition, Institut Culturel Italien de Strasbourg (republié dans *Théâtre public*, n° 141, Théâtre de Gennevilliers, mai-juillet 1998).



Trop, François Martin et Jean-Luc Nancy, dessin, encre et mine de plomb sur papier, printemps 2005.