

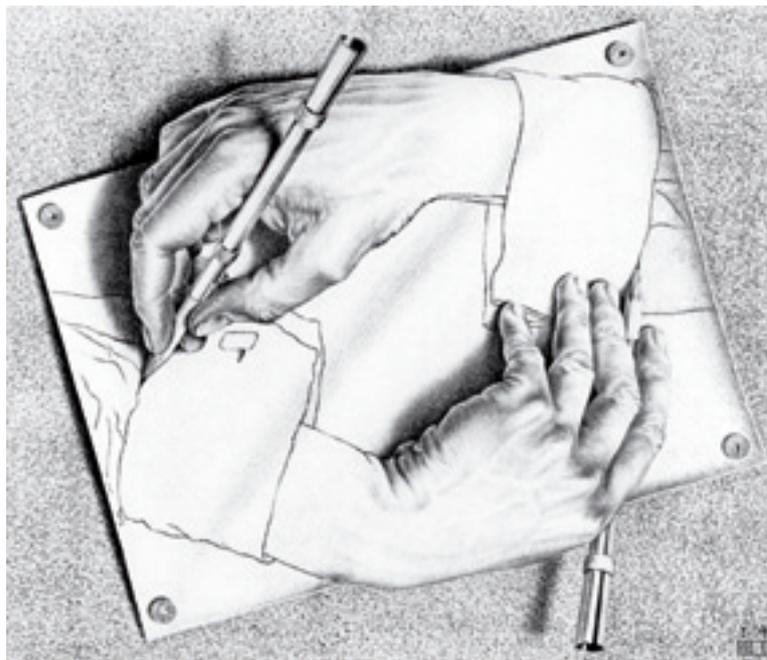


Jean-Luc NANCY, LE DESSIN ou Les manières DE LA MAIN PENSANTE

ENTRETIEN AVEC PASCAL AMEL

Pascal Amel | Le dessin est une pratique commune aux artistes peintres, aux sculpteurs, aux architectes, aux designers, aux graphistes, etc. Quelles réflexions suscitent en vous cette spécificité?

Jean-Luc Nancy | C'est une spécificité de la non-spécificité, en somme, car si vous mentionnez une série de disciplines ou de pratiques, on peut aussi bien en ajouter d'autres qui paraissent plus éloignées. La musique, la danse, et la littérature même, ainsi que le cinéma ou la photo, ne peuvent pas être dits exempts de dessin. Sans doute, ce n'est pas toujours le dessin tracé sur un support avec une pointe traçante. Mais il y a toujours quelque chose comme le tracé d'une ligne, quelque chose d'une délinéation. Celle-ci accomplit un partage de l'espace et ce partage ouvre les lieux, distingue les formes, les mouvements, tout en les conduisant tous – formes, mouvements, espaces, mais aussi temps, intensités – vers un point de fuite situé, comme son nom l'indique, à l'infini. En réalité, il en va du dessin comme de toute autre caractéristique ou propriété des pratiques artistiques – la couleur ou bien le timbre, la prise de vue ou bien le volume, etc. : toutes sont à la fois des données singulières, séparées des autres, et des caractères qui se propagent de pratique en pratique. Il y a des sonorités dans la peinture, du dessin dans la danse, de la sculpture dans le dessin, etc. Tous les arts, en fait, se touchent et sont en contagion, si l'on peut dire, en même temps qu'ils sont strictement hétérogènes. C'est un caractère général du sensible. →

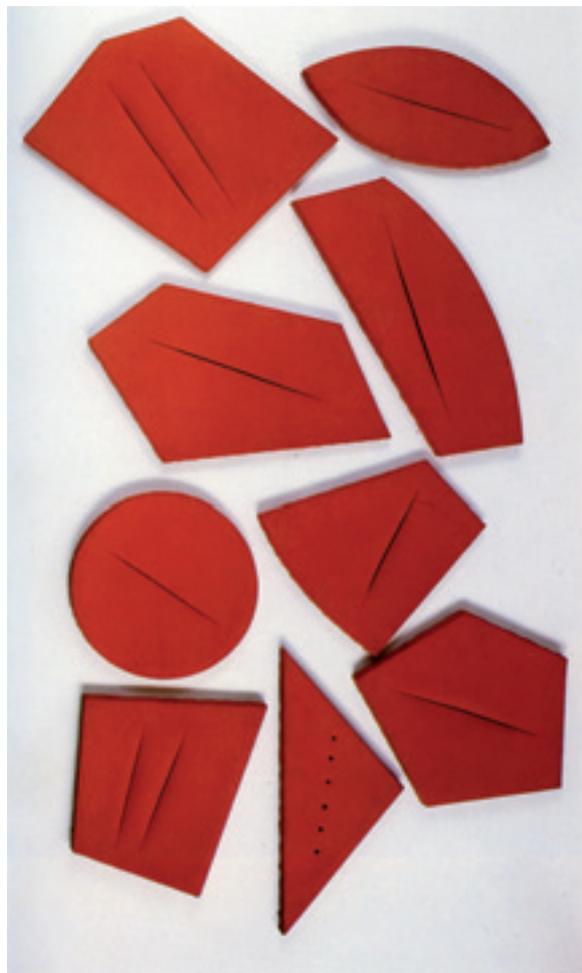


Ci-dessus :
Maurits Cornelis Escher. *Mains dessinant*.
1948, lithographie, 28 x 33 cm.

Ci-contre :
Léonard de Vinci. *Autoportrait*.
1512, sanguine, 33 x 21 cm. Turin, Bibliothèque nationale.



Egon Schiele.
Femme en vert.
 1913, crayon, gouache, 46 x 28 cm. Fischner Fine Arts Ltd., Londres.



Lucio Fontana. *Concept spatial / Les Quanta.*
 1960, acrylique sur toile, fentes, dimensions variables.
 Collection Teresita Fontana, Milan.

PA Dans dessein, il y a dessin. Qu'en est-il du caractère conceptuel de la trace ? Autrement dit : la pensée et la main – l'esprit et le corps – ne sont-elles pas liées dans cette pratique ?

JLN *Dessein* et *dessin* sont le même mot. Jusqu'au XVIII^e siècle n'existait que la première orthographe. Le mot vient de l'italien *disegno* : il s'agit de désigner, de montrer, de faire voir. De là, le mot renfermait également le sens de projet. Disons que la signification commune est en quelque sorte celle de la projection, et d'une projection (dé)monstrative.

Distinguer la pensée et la main ou l'esprit et le corps est inutile ici autant que partout. L'esprit ne nomme jamais que la ponctualité – sans dimensions – de ce dont le corps nomme l'étendue. L'esprit nomme la tension et l'intention, le corps l'extension d'une seule et même chose qu'on nomme « quelqu'un ». C'est bien pourquoi dessein et dessin englobent bien le même mot : aucun esprit ne vise et ne désigne sans que le corps qui est son extension montre et fasse voir. Ce n'est pas par hasard si la main humaine a été si souvent analysée et célébrée comme une particularité de l'animal que nous sommes. Le pouce opposable appelle le dessin comme la station droite

appelle la visée du lointain à dessein. On peut le dire à l'envers : le dessein produit la station droite et le dessin produit le pouce opposable.

Ajoutez encore un détail intéressant : dessiner des mains a toujours constitué l'activité favorite des dessinateurs et des peintres.

PA Dans votre livre *Le plaisir au dessin* (éditions Galilée, 2009), vous analysez longuement la profonde satisfaction que procure le fait de dessiner. Quel plaisir spécifique procure la représentation « exacte » de tel ou tel motif (un corps, un objet, un paysage, une scène, etc.) ? En quoi réside ce plaisir, son interprétation ? Sa « fièvre » subjective qui peut aller jusqu'à l'informe ?

JLN Le plaisir de la représentation – de la *mimesis* pour reprendre le mot d'Aristote à ce propos – peut d'abord être rapporté à la reconnaissance : on éprouve une véritable jouissance lorsque l'on se dit « c'est bien ça ! » ou « c'est bien lui ! ». Si on cherche pourquoi toute duplication – voire multiplication – d'une forme, d'une image, procure un plaisir (pensez aux séries de portraits de Warhol, et au rôle immense joué par la répétition [reprise, refrain, da capo] dans la



Damien Cabanes. *Dos*.
 2010, gouache sur papier, 115 x 148 cm.
 Courtesy galerie Éric Dupont, Paris.

musique classique), je pense qu'on doit aller chercher dans deux directions : d'une part le trouble qu'introduit la séparation de l'identique d'avec lui-même, un trouble délicieux car il met l'identité en suspens, en flottement, il inquiète le sujet, mais ce tourment se plaît aussi à goûter le décollement du même de lui-même ; d'autre part, la duplication opère une monstration, une présentation : «Voici, me voici, voici la chose» ; elle se présente d'elle-même comme un geste d'exposition. Je vois un tableau ou une photo dont je reconnais le sujet (un paysage, une femme) : ce n'est plus un objet dans le monde, c'est un geste qui signifie : «Voici, voyez, approchez de la chose telle quelle, elle-même, dans sa vérité.» En fait, il y a un jeu et un vrai enjeu de vérité : non une vérité vérifiable (on ne me dit pas les mesures de la chose) mais une vérité de révélation. Car nous savons aussi et d'emblée que la représentation n'est pas la chose, mais une vérité jusque-là inconnue de la chose.

Lorsque, comme vous l'évoquez, la fièvre représentative va jusqu'à l'informe, c'est que la vérité s'est avérée plus fuyante, plus complexe, plus difficile, plus provocante aussi. L'art dit «abstrait» est parfois le plus concret : il cherche à fouiller la (re)présenta-

tion de la matière, de la masse ou de la surface, du trait ou du bloc errant...

PAI Lorsque le dessin ne veut plus représenter, mais suggérer, ouvrir l'imaginaire, être son propre référent, lorsqu'il est son propre sujet, avec quelle «puissance» s'agence-t-il ? Que crée-t-il de spécifique ? Cela traverse-t-il toute l'histoire de l'art, ou cela se manifeste-t-il avant tout dans la modernité ?

JLN Le dessin est l'un des premiers gestes de l'homme comme certainement la danse. Il marque, il grave, il encoche du bois ou entaille la roche : c'est à la fois une signature, une appropriation, et une formation de forme, un élan, une projection, un signal et un signe, en même temps qu'un simple plaisir du geste. On ne peut pas dire «lorsque le dessin ne veut plus représenter...», car il ne commence pas par là. La représentation vient très tard et très localement : dans la Grèce de la *mimesis*. Que ce soit en Afrique ou en Orient, en Égypte ou à Babylone, on ne représente pas : on se sert d'éléments représentatifs, sans doute (une forme humaine, animale ou végétale) mais toujours pour penser, pour symboliser et en même temps pour ouvrir des formes. L'homme égyptien →



Jean Dubuffet. *Mécanique musique*.
1966, vinyle sur toile, 125 x 200 cm.
Paris, musée des Arts décoratifs.

de profil, avec son œil unique, n'est pas une représentation maladroite, limitée, c'est une vérité : l'image n'a pas à regarder un spectateur, elle doit regarder ailleurs, un ailleurs infiniment éloigné. Et ce qui existe comme une quasi-représentation, corps, vêtements, instruments, etc. est présenté par des traits choisis pour se montrer à la fois suggestifs, symboliques et captivants. C'est-à-dire que dans chaque culture, il existe un sens des formes, des traits, des tracés, comme il existe des pas de danse et des gestes de politesse ou de commandement ou de tendresse. L'on trouve également des tas de façons de tailler cheveux ou barbes, de dessiner et de couper les vêtements, de fabriquer des meubles, des ustensiles. Sans même évoquer les différentes façons d'écrire! Le dessin est partout, il se retrouve dans le dessein de toute formation de culture – au sens des cultures matérielles autant que spirituelles.

Il me semble que la modernité a redécouvert le dessin – pour lui-même, car il n'a jamais disparu – en même temps qu'elle a emporté la peinture plus nettement hors de la représentation (à partir de l'impressionnisme). Si Cézanne déclare qu'il n'y a pas de lignes dans la nature, c'est que pour lui la ligne évoque le contour représentatif fermé sur lui-même. Mais Matisse, Picasso, Braque libèrent un dessin qui se plaît à son propre mouvement et dont le dessein se montre

clairement comme autre que le propos de représenter. On peut dire que l'« abstraction » met toujours le dessin au premier plan, que ce soit chez Kandinsky, ou plus tard chez Rothko, Newman, Pollock : car les couleurs en larges espaces, en coulures ou en taches, font valoir leurs libres contours, les mouvements de leurs jaillissements ou de leurs étalements.

PAI Avec la trace de la main, l'inscription est première. Mais quand le corps tout entier est mis en jeu dans sa gestualité, comme on peut le voir à →

Jean-Luc Nancy en quelques lignes

Né en 1940, vit et travaille à Strasbourg.
Il est l'auteur d'ouvrages philosophiques et esthétiques.

Hegel, l'inquiétude du négatif, Hachette, 1997.
Le regard du portrait, Galilée, 2000.
Création du monde ou Mondialisation, Galilée, 2003.
Déconstruction du christianisme (deux volumes), Galilée, 2005/2010.



Ghada Amer et Reza Farkhondeh.
Fire in the misty Garden. 2010, techniques mixtes
 sur papier, 61 x 98 cm. Collection particulière.

l'œuvre dans l'expressionnisme abstrait, voir le corps des femmes chez Yves Klein que ce dernier utilise comme des « pinceaux vivants », est-ce la recherche d'une libération des habitudes – des servitudes ? – contractées par la main ? Une manière de faire apparaître ce qui sans cela n'aurait pu l'être ? Le cheminement d'une pulsion ?

JLN | La main n'existe pas séparée du corps, la main c'est le bras, l'épaule, le torse – au moins –, et même le ventre, et les jambes sont mobilisées dans le geste du dessin. Sans doute la main peut contracter des habitudes qui se sclérosent (par la graphie, la frappe au clavier ou tel geste de métier), cependant le dessinateur libère d'emblée sa main et tout son corps avec elle. Les corps utilisés par Klein sont devenus des mains, car la main n'est ni un membre ni un organe. C'est un corps ici dessinant, là jouant du piano, là caressant, là soignant des plantes.

PA | La prolifération (Henri Michaux, Jean Dubuffet) ; le tremblé (Cy Twombly) ; la fente (Lucio Fontana) ; le graphe (Antoni Tàpies, Jean-Michel Basquiat) ; la calligraphie (Franz Kline, Zenderoudi) ; le zen (Jean Degottex, Pierre Soulages), etc. Quels rapports entre la codification des signes et l'aventure gestuelle ? L'art moderne et l'art des autres civilisations ?

JLN | On retrouve des rapports très étroits entre ce que

vous nommez la codification des signes et l'aventure gestuelle, en une formule heureuse parce qu'elle contraste bien le registre des « codes » et celui des « aventures », mais qui pourrait être... aventurée, si j'ose dire, dans la mesure où ce contraste pourrait ne pas être aussi réel qu'il n'y paraît d'abord. La codification ne s'établit jamais sans procéder elle-même d'une aventure : d'où vient notre alphabet, à travers les formes phéniciennes, grecques, latines, sinon d'une longue et lente succession de gestes essayés par des mains modelées, pétries, animées par des cultures, des façons de voir, de penser, d'approcher, de former et de déformer, de transformer l'idée même de « signe » – à commencer par l'idée de signe phonétique plutôt qu'idéographique, et à la condition de bien entendre que l'« idée », ici, ne se suffit pas d'une conception intellectuelle, mais au contraire, d'une forme (ce qui est le sens du grec *idea*), ce qui signifie également une façon, c'est-à-dire une manière de faire (*facere*).

Toute culture ou civilisation est une manière d'établir, ou un ensemble de manières de faire – manger, dormir, construire, penser, signaler, parler... Donc une façon de dessiner – avec ceci de remarquable qu'une culture se laisse aussi représenter par son dessin, par ce dessin inévitablement fixé en code – surtout pour un regard étranger (tandis qu'à →



Barthélémy Toguo.

The Giving Person.

2010, aquarelle et encre de Chine sur papier, 107 x 89 cm.



Lee Bae. *Sans titre.*

2008-2010, médium acrylique et pigment de charbon de bois.

Courtesy galerie RX, Paris.

l'intérieur de la culture, le code ne cesse d'évoluer). Ainsi, un *kanji* nous évoque-t-il aussitôt une idée de la Chine ou du Japon, ensemble ou distincts selon notre degré de connaissance envers leurs cultures. Dans cette idée, on retrouve une sorte de dessin commun, un schème ou une esquisse griffonnée d'un ensemble de vêtements, de coiffures, de gestes, et bien entendu de dessins – des dessins qui, à travers leurs propres styles, retiennent tous le caractère qui les distingue sans hésitation ni équivoque de notre dessin, de notre façon de faire.

En fait, ce tressage du code et de l'aventure se produit aussi bien sur le registre individuel : Vinci, Twombly, Basquiat, chacun porte le nom d'une façon qui s'est essayée, risquée, inventée et relancée, qui s'est rapportée à elle-même pour se réinventer plus loin, plus aventurée, mais en même temps répétée, s'identifiant à elle-même et dans sa distinction d'avec les autres.

Voilà pourquoi quand j'observe ce détail :



je pense facilement à Twombly,

tandis que si je considère celui-ci :



je pense plus facilement à Tàpies,

même si je peux être incertain dans les deux cas. Cela veut dire qu'entre le geste le plus propre et le code le plus fixé, il existe une secrète correspondance, la provenance commune dans une façon, une manière – et « manière » vient de « main ».

Ci-contre en haut : Jean Le Gac. *Messages.*

2010, techniques diverses, 100 x 70 cm chaque.

Ci-contre en bas : Peter Stämpfli. *Sans titre.* 1994,

aquarelle sur papier n° 77, 102 x 153 cm. Collection particulière.

