
Jérôme Lèbre

POINT DE FUITE
ART ET POLITIQUE CHEZ JEAN-LUC NANCY

La pensée, l'art, la politique, mais aussi la religion : Jean-Luc Nancy touche à tout – mais sans prétendre tout saisir ou tout voir. Il touche à l'intouchable, à l'esprit même, entendu précisément comme cette activité de la pensée qui réunit en les réfléchissant toutes les sphères de l'activité humaine. A peine touché, l'esprit se fragmente et se disperse en une multiplicité d'éclats : ses domaines deviennent des espaces que l'écriture traverse, si bien que chaque écrit donne une nouvelle perspective, ou sur une politique singulière (la démocratie), ou sur une œuvre, ou sur une religion (le christianisme) ou sur une pensée (celle du corps par exemple). Cependant, on se tromperait sans doute en insistant trop sur la multiplicité irréductible de ces écrits. Il n'y a pas que des éclats, il n'y a pas que des touchers fragmentaires chez Jean-Luc Nancy ; il y a aussi des points de fuite : c'est-à-dire des lieux de convergence à l'infini où tout l'esprit pèse, pour pénétrer le réel et lui donner sens.

Il peut paraître étrange d'aborder une pensée du toucher d'une manière si visuelle. Mais le point de fuite, ce repère théorique qui permet de faire converger les lignes d'un dessin de façon à lui donner une perspective, organise la vue bien plus qu'il ne se voit. Disons même : il se touche ni plus ni moins qu'il se voit, puisque toucher, ce n'est pas renoncer à la vue, mais l'affirmer autrement, en un point à partir duquel la sensation s'organise. Le point de fuite fait donc converger la vue et le toucher et peut-être même tous les sens, pourtant irréductibles.

C'est pourquoi ce toucher part toujours d'un tel point, et c'est ce qui lui donne son exactitude. En ce point, il n'y a rien, sinon l'insertion d'une pensée exacte dans une totalité opaque – sinon un être singulier, exactement situé par son rapport à ce qui lui est hors de lui. Ainsi, chaque être singulier, mais aussi telle œuvre d'art, ou l'esprit tout entier, existe en organisant sa fuite sur place, du lieu où il se trouve, et donc aussi sans jamais simplement fuir. Il faut donc aussi entendre ce refus de fuir, donc une vertu, le courage, dans le « point de fuite » : un courage inévitable car il n'y a pas de fuite possible et aucun refuge à atteindre, puisque chacun est déjà entièrement dehors, entièrement exposé. C'est en partant de ce point que j'aimerais rendre compte de l'art et de la politique chez Jean-Luc Nancy.

1. *Une distinction exacte*

Qui, actuellement, nous offre une pensée politique précise ? C'est une question courante, et la réponse la plus courante est : personne. Mais peut-être la question est-elle mal posée. La politique, par définition, ne peut être réduite à la perspective d'une personne précise, et la pensée d'une personne, par définition, n'est pas précisément politique. Cette question a donc le défaut de personnaliser la pensée comme on personnalise le pouvoir. Il en irait autrement si l'on demandait : qui a le courage de revendiquer l'exactitude en politique ? Jean-Luc Nancy peut-on répondre, pas seulement lui, mais lui aussi. Il est notable que ces écrits politiques se fassent de plus en plus brefs et ponctuels. Il s'agit ou d'articles ou de prises de position sollicitées par des sujets d'actualité : une phrase de campagne de Nicolas Sarkozy prétendant liquider l'héritage de 68 (c'est ahurissant, dit Nancy) la mesure de l'un de ses ministres lançant de haut un débat sur l'identité nationale (c'est stupéfiant, dit-il) ¹. On est loin, semble-t-il, de la méditation patiente sur la déconstruction du Christianisme qui occupe ou préoccupe Nancy dans le même temps. Mais dans leur ponctualité même, ces écrits sont de l'ordre de l'exact.

Leur exactitude est bien celle du sens à donner à l'identification d'un individu, d'une politique, ou à l'identification en politique. Le « courage politique » exige en effet la distinction entre deux mouvements d'identification. L'un, non courageux, consiste à chercher un refuge, à parler ou agir au nom d'un régime (La République par exemple), d'un peuple, d'une nation, ou d'un Dieu. On tente dans ce cas d'incarner une figure politique déterminée, on la personifie en commençant par soi-même : je suis Republicain, démocrate, Français, chrétien, etc. Le courage consiste alors à résister à une telle identification, à juger qu'elle n'est jamais sûre et à vrai dire indéfinissable et intenable. Non qu'il faille renoncer à toute identité, se perdre dans une indétermination totale, et simplement se réjouir de plonger au sein d'une multitude indéfinie. Car il y a une identification autre, et courageuse : celle qui consiste à prouver activement que la solution de tout n'est pas politique, et que la politique a pour seule fin de rendre possible une affirmation non-politique de soi. Il s'agit alors de revendiquer sa place au sein d'un être-commun, d'affirmer par le fait même de l'existence l'ouverture d'un espace où les identités se constituent sans l'imposition d'un tout supérieur à l'individu. Chacun de nous existe en son lieu, qui est aussi le lieu d'une échappée à soi. L'affirmation même du singulier signifie alors qu'« on n'accède jamais, je cite Nancy, à ce point de fuite, de rassemblement et de dispersion infinis » ².

En ce point se trouve peut-être la déconstruction elle-même. Rappelons ce qu'écrit Alain Badiou dans son *Petit Panthéon portatif* à propos de Derrida. Derrida était un « courageux homme de paix » ³. Il a résisté avec d'autres à toutes les formes de discours qui visent à normer, identifier, classer ou quadriller le réel. La déconstruction fait s'échapper ce que ce discours normatif localise : le Juif et l'Arabe, la démocratie et le totalitarisme, l'être et

1 Cf. J.-L. Nancy, *Vérité de la démocratie*, Paris, Galilée, 2008 et *Identité. Fragments, franchises*, Paris, Galilée, 2010.

2 J.-L. Nancy, *Identité. Fragments, franchises*, cit., p. 45.

3 A. Badiou, *Petit Panthéon portatif*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 128.

l'étant, sont toujours pris dans une différence qui les enlèvent à leur place. Derrida serait ainsi comme un chasseur qui ne voudrait pas capturer, mais montrer la fuite de l'animal qu'il suit. C'est très juste, et c'est exactement ce que fait Derrida dans son dernier séminaire sur *La Bête et le souverain*, quand il chasse le loup, le souverain lui-même. La thèse de Derrida selon Badiou est donc que « quelle que soit la forme d'imposition discursive, il existe un point qui échappe à cette imposition, qu'on peut appeler un point de fuite »⁴. Ce qui est alors contestable, c'est que Badiou voit en ce point un degré minimal d'existence, voire un « inexistant » : l'inexistant, précise-t-il, n'est pas le néant ; il est un être, mais n'est pas en état de le manifester, tel le peuple de l'Internationale : « nous ne sommes rien, soyons tout ». La déconstruction tenterait donc de maintenir en un point de fuite l'inexistence de ce qui est sans manifestation : une vraie chasse au dahu (cet animal imaginaire des Alpes françaises) dont la victoire, lâche finalement Badiou, n'est que verbale. Seulement, la déconstruction est prise ici à rebours, voire à l'envers. A vrai dire le point de fuite qu'il s'agit de localiser est là, c'est un « *da-sein* », mais justement parce qu'il se dégage de ce discours de position ou d'imposition par excellence qu'est l'affirmation originaire ou destinale de l'être. Sans en dire plus sur Derrida⁵, précisons que d'une manière très nette, la déconstruction chez Jean-Luc Nancy voit ou touche ce qui n'a pas d'être, mais surgit du néant dans une évidence qui éclate sans s'imposer ; et ce degré maximal de manifestation, c'est l'existence même : « l'intensification du néant ne nie pas sa néantité : elle la concentre, elle en accumule la tension de néant en tant que néant [...] et elle la porte jusqu'à l'incandescence où elle prend l'éclat d'une affirmation. Avec l'éclat – éclair et éclatement, éclatement d'un éclair –, c'est le coup d'une fois, l'irruption existante de l'existence »⁶. Il n'y a rien de verbal dans cette évidence, qui vise à dégager, dans le contexte de cette citation, ni plus ni moins qu'un espace pour la liberté.

C'est si peu verbal que c'est plutôt politique et musical, comme la « victoire en chantant » du *Chant du départ*⁷. « Le peuple souverain s'avance », dit cet hymne révolutionnaire puis napoléonien. Mais en même temps, ce peuple-là a tendance à disparaître, écrit Nancy. Dans son contexte historique, il appartient encore au beau règne de l'identité romantique, qui soude les citoyens et le pouvoir personnel dans l'harmonie d'une marche. Le peuple s'y déclare et s'y chante comme totalité instituée ; il se figure une présence dans l'individu souverain, dont l'être-là est la pointe de l'Etat, dirait Hegel. A ce stade (celui de l'Empire) la différence entre la monarchie et la démocratie n'est que formelle. Seulement, et en même temps, la démocratie dégage le peuple de cette figure identitaire. Car le peuple précède historiquement et réellement son institution souveraine : il existe déjà, il a toujours été déjà là, comme ce qui s'arrache au néant dans la factualité d'un contact entre des existences singulières. En ce sens, il n'est pas rien ni tout, il est quelque chose, une existence multiple, dont l'unité souveraine n'est rien, c'est-à-dire un point de fuite, *vanishing point*, dit l'anglais : une ouverture infinie sur rien. Loin de simplement s'avancer, l'acte du peuple en tant que peuple est alors bien

4 *Ibid.*, p. 124.

5 Sur le courage et la chasse selon Derrida, cf. J. Lèbre, « Pas de course », in coll., *Derrida politique*, à paraître.

6 J.-L. Nancy, *L'Expérience de la liberté*, Paris, Galilée, 1988, p. 110.

7 J.-L. Nancy, « Ré-fa-mi-ré-do-ré-si-sol-sol », in coll., *La Démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 2004, pp. 341-349.

plutôt de se retirer de son identité, de fuir son institution définitive, et d'exister en tant que peuple instituant, ouvrant ainsi un espace pour une communauté faite de différences.

Il n'y a pas d'autre espace pour exister : tous les êtres singuliers appartiennent à un peuple et tous les peuples ont pour point de fuite leur institution comme peuples souverains. L'ouverture de l'espace en ce point, ou ces points (il y a plusieurs souverainetés et plusieurs nations) est l'espacement de toutes les existences. Ainsi la politique imprègne toutes les sphères de l'existence ; sans elle il n'y aura tout simplement pas d'espace commun et donc pas d'autres sphères. Mais en même temps, la politique n'est que cet espacement, et puisque son être-là spécifique, la souveraineté, n'est rien, l'existence lui échappe. L'être commun n'offre donc qu'une exigence de sens voué à se répéter ailleurs, indéfiniment. Et c'est cette répétition indéfinie qui fait naître d'autres sphères de l'esprit, celles de l'art, de l'amour, de la pensée, etc. En chacune, et à chaque fois, l'être singulier, monade qui n'est que porte et fenêtre, affirme son droit, qui est en même temps un devoir et un impératif, une loi de la liberté, d'exister à partir de rien.

Cette approche permet d'en dire plus sur la relation exacte entre l'art et la politique. Jean-Luc Nancy, on l'a vu, compte l'art parmi ces sphères qui répètent l'exigence d'exister à partir de rien. Donc premièrement, l'art n'a pas de sens politique. Quand Nancy extrait un fragment de partition, *Ré-fa-mi-ré-do-ré-si-sol-sol*, du « Chant du départ », cela ne veut pas dire qu'il préfère ce chant à l'« Internationale » comme Napoléon le préférerait à la « Marseillaise ». Cela signifie qu'en dehors de ses paroles, la musique existe comme telle, comme un son qui ne dit rien, mais fuit dans l'enchaînement des notes toute intuition d'une mélodie totale. Le chant a donc son propre point de fuite, le son lui-même. Deuxièmement, l'art n'est que l'une des sphères échappant au pouvoir. Ainsi, la différence entre l'art et la politique ne dit encore rien sur l'art, elle n'est pas significative comme peuvent l'être, chez Schiller, la différence entre le flottement du plaisir artistique et l'action politique déterminée, ou, chez Hegel, la différence entre l'intuition artistique et la reconnaissance active de l'Etat. Chez Nancy, l'éclatement de l'esprit en sphères multiples empêche de considérer l'art comme la propédeutique de la culture ou comme l'un des cercles d'un grand cercle encyclopédique. Mais troisièmement, et selon la même logique, l'art n'est pas un « exemple parmi d'autres » de cet éclatement des sphères du sens. Sa manière de répéter l'exigence d'une existence à partir de rien est peut-être celle qui a de plus de sens pour la politique elle-même. En d'autres termes, l'idée d'un point de fuite de l'existence n'est pas, n'est jamais, une métaphore, et c'est cela qu'il me faut maintenant montrer.

2. *L'esprit, entre l'art et la politique*

Si la politique ménage un espace pour la liberté, le rend possible ou le configure, l'art est le commencement de cette liberté. Précisons : son commencement en un point, ou, ce qui revient au même, « la liberté de commencer, d'entamer, ici ou là, un tracé, une inscription, non au hasard, de manière hasardée, risquée, jouée, abandonnée »⁸. Alors que la politique doit se

8 J.-L. Nancy, *Une Pensée finie*, Paris, Galilée, 1990, p. 192.

maintenir en retrait de sa propre figuration et ménager son point de fuite, l'art commence toujours à poser ailleurs le point à partir duquel il reconfigure l'espace : « *Dove a mi paia, fermo uno punto* »⁹. Alors que la politique doit résister en permanence à son institutionnalisation comme ordre surplombant toutes les sphères de l'existence, l'art s'institue sans résistance, par lui-même et pour lui, et de cette manière, est la sphère qui résiste le mieux à la politique.

Il n'y a peut-être pas de meilleure illustration de cela que les *Ménines* de Vélasquez. Ce tableau, on le sait, montre le portrait de Philippe IV et de son épouse en cours d'exécution, mais à l'envers : on voit le dos du portrait, le peintre qui a pris du recul pour apprécier son modèle, ainsi qu'un petit groupe de spectateurs composé de l'infante Marguerite, sa suite, et un visiteur se tenant au fond de la pièce, sur le seuil d'une porte entr'ouverte. Quant au couple royal, il se situe en face du groupe et donc hors du tableau, mais son image réfléchie apparaît en arrière-plan dans un miroir accroché au mur. Foucault¹⁰ a montré que le tableau tel qu'on le voit semble offrir au regard tous les éléments de la représentation (l'artiste, l'envers du portrait, ceux qui le contemplent, et même le modèle, grâce à l'artifice du miroir) tout en élidant le regard qui la rend possible. En effet le point de vue du peintre des *Ménines*, identique à celui du spectateur réel, demeurent dans une invisibilité irréductible. Cette position étant aussi celle du couple souverain, la souveraineté s'étend au sujet de la représentation alors même qu'est jeté un doute sur la possibilité de la représenter : le miroir, pâle reflet qui ne peut s'élever au degré de présence des personnages peints, montre surtout que le roi et la reine sont absents du tableau. Le politique est donc bien, dans les *Ménines*, en retrait de sa propre figuration. Mais le point de fuite nous dit encore plus que le point de vue. Foucault note bien que le miroir n'est regardé par personne, et que bizarrement, il ne reflète pas toute la pièce, mais uniquement le couple royal. Pourtant, dit-il, il est « à peu près » central. Mais c'est que justement, il ne l'est pas : il se situe à côté du point de fuite décidant de la perspective de la pièce, lequel est placé sur le bras du spectateur debout sur le seuil¹¹. Cet homme, c'est Don José Nieto Vélasquez, parent du portraitiste mais aussi confrère, puisqu'il est tapissier du roi. Alors même que le couple royal devrait ordonner toute la représentation, l'artiste a donc mis l'accent sur un être singulier situé hors de la fonction souveraine mais aussi presque hors de la pièce, dans un dehors interne au tableau qui n'est autre que le seuil de la représentation.

Ainsi compris, le point de fuite en art n'est pas simplement celui à partir duquel l'œuvre s'organise librement, en dehors de la politique : il est aussi celui qui fait que l'œuvre dévoile en elle son dehors, et ainsi se désœuvr, renonçant d'emblée, dès son premier tracé, à la possibilité de son accomplissement, de sa clôture représentative. Il marque le lieu où elle se perd dans l'infini, et, comme c'est le cas dans les *Ménines*, le seuil même de ce lieu. Entendons que l'adéquation de la politique et de l'art, leur identification dans une œuvre totale, est un fantasme politique, esthétique, mais n'est pas un fantasme artistique. L'art résiste à ce

9 « Là où il me plaît, j'arrête un point » : L.B. Alberti, *Della pittura*, livre I, éd. Luigi Mallé, Florence, 1950, p. 71, cité par Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, deuxième édition, Champs-Flammarion, 1993, p. 60 : c'est bien la liberté de la perspective qui intéresse Damisch dans ce passage.

10 M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, chapitre I.

11 Cf. H. Damisch (reprenant les analyses de Steinberg), *op. cit.*, p. 60. Notons que le juste positionnement du point de perspective ne règle pas vraiment le mystère du « cadrage » propre au miroir.

fantasme, il résiste à la politique parce qu'il commence toujours au point où l'esthétique se termine, délivrant d'elle-même l'art en proclamant sa fin. C'est déjà vrai de l'art romantique pour lequel l'œuvre est toujours déjà perdue, si bien que la perte est constitutive de l'œuvre. C'est vrai de l'art communiste des premiers temps, qui résistait déjà au programme de Lénine, prenant le revers de l'œuvre politique absolue en constituant son propre espace, pictural ou cinématographique ¹².

Pour dire les choses autrement, l'art dérange la politique et l'histoire ¹³ en s'écartant de l'identité, de la totalité, ou de la conformité de la forme, bref, du beau, afin de viser le sublime : il n'œuvre ainsi qu'en s'écartant de lui-même, en devenant autre que ce que l'on attend de lui, en visant non la forme totale mais l'illimité, l'infini de la fuite. Cet infini part bien toujours d'un point, il est « l'infini d'un commencement » dit Nancy, retracé « vers le fond », rajoute-t-il ¹⁴. Ainsi, il est sans cesse réaffirmé et retracé, à l'infini : car à la différence de la politique, l'art ne s'institue pas en fonction d'un unique point de fuite, dominant ou souverain, quitte à ce que ces souverainetés se multiplient ensuite et entrent en conflit. A l'intérieur d'une même peinture, le peintre peut multiplier librement et sans conflit ces points. Et bien sûr, chaque tableau en pose au moins un autre. Mieux : quelque soit l'art auquel appartient une œuvre, celle-ci se désœuvre en fonction de son ou de ses points de fuite.

C'est pourquoi s'il y a une politique, un espace politique, il n'y a pas un art, il n'y a pas l'art, mais toujours des arts. Des arts sans sens commun, et même, immédiatement, sans point commun. Et cela, parce que les sens eux-mêmes n'ont pas de point commun, mais impliquent un espacement interne du corps qui le rend sensible, ou lui donne une âme. L'âme n'est en effet rien d'autre que l'étendue du corps. Elle est d'abord le contact de chaque point du corps avec son dehors, c'est-à-dire ce que l'on nomme le toucher : celui-ci ouvre la possibilité du sentir en un point qui rend le dehors à la fois infiniment proche et infiniment lointain. Autrement dit, on ne touche que des points de fuite, ou que de l'intouchable. Cependant le toucher n'est pas la sensibilité tout entière : il se pluralise de lui-même, conditionne l'ouverture des autres sens, qui sont autant d'approches du dehors à partir d'autres points. Il y a donc uniquement convergence ou communauté des sens dans la mesure où chaque sens incarne le « pointu absolu » ¹⁵ de la pensée, ou encore, montre « l'extrême précision de l'âme » ¹⁶, c'est-à-dire son exactitude. Exactitude d'une ouverture, d'un espacement ou d'une percée, comme le montre le dispositif originel (lui-même perdu, introuvable et intouchable) de Brunelleschi : la perspective s'y inventait grâce à un trou dans la toile de la dimension de l'œil (a *similitudine del tuo occhio* ¹⁷), lequel touchait l'envers du tableau et le voyait à distance grâce à un miroir, si bien qu'en ce trou, point de vue et point de fuite coïncidaient exactement.

Il n'y a donc pas d'art du toucher, mais tous les arts expriment librement cela, cette exactitude des sens *en dehors* et à distance du toucher. A ce stade apparaît bien sûr un

12 J.-L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 24.

13 J.-L. Nancy, *Une Pensée finie*, cit., p. 149.

14 *Ibid.*, p. 165.

15 J.-L. Nancy, *Le Poids d'une pensée*, rééd. Strasbourg, La Phocide, 2008, p. 12.

16 J.-L. Nancy, *58 indices sur le corps*, Paris, Nota Bene, p. 54 (indice n. 48).

17 Filarète (Antonio Averlino detto il Filarete), cité par H. Damisch, *op. cit.*, p. 84, n. 9, et p. 179.

certain privilège du dessin et de la peinture, ou plutôt du dessin en tant qu'il précède la peinture et décide de son espacement. Le dessin est l'art du commencement, voire l'art de commencer, l'art du contact sans origine entre le crayon et le papier, qui ouvre la forme ou la fait naître¹⁸. Tracer une ligne, c'est ainsi « mobiliser et tirer en avant un point de vérité »¹⁹. La ligne de fuite ne traverse pas un plan d'immanence qui dépasserait l'œuvre, elle est bien plutôt « de l'ordre de la divisibilité en points d'une ligne finie »²⁰. Il en va ici de l'autonomie de l'art, en chacune de ses réalisations : la ligne ne quitte pas le cadre, et c'est pourquoi elle est un infini à la fois actuel et ouvert, creusé en lui-même, un jet sans projet, un graphe sans programme, une finalité sans fin. Et comme il y a aussi des lignes mélodiques, architecturales, filmiques²¹, elles doivent se concevoir de la même manière. Le son emporte la forme, encore plus que le dessin²², dans la mesure où elle ne repose pas sur la totalité virtuelle d'une mélodie, mais sur l'attaque ou l'actualité d'un son « fait de renvois »²³, qui résonne et se module à partir d'un point d'écoute en lequel s'ouvre l'espace entre la source sonore et l'oreille. C'est bien ce que figure *La Vénus écoutant un joueur d'orgue* du Titien, tableau où les tuyaux de l'orgue sont continués par une rangée d'arbres, tandis que le profil et l'oreille de Vénus sont continués par une autre, ces deux rangées se rejoignant au point de fuite du tableau. Parlons, enfin du cinéma : dans *L'Evidence du film*, Nancy loue chez Kiarostami l'élimination du hors-champ, la capacité à faire tenir dans un cadre une image impliquant son propre dehors. L'habituel point de vue du spectateur est alors remplacé par le regard des acteurs, qui en portant au loin figure « la pointe aiguë, tenue » d'une subjectivité espaçant le monde. Dès lors, « tout est situé, mais rien ne reste en place »²⁴.

Ce que disait Panofsky de la perspective picturale²⁵ s'avère ainsi vrai de tous les arts : faisant suite à un « art des corps » qui les agrègent simplement, la perspective, cette technique contraignante, libère cependant les corps, qui se situent et s'espacent naturellement dans un champ à la fois cadré et illimité incluant le point de vue du spectateur. Seulement chaque corps n'est plus simplement situé par un point, mais est aussi un point en fonction duquel l'espace s'ouvre à l'infini. C'est ainsi que la perspective comme procédé technique s'articule avec la perception, non vaguement, mais de telle manière que l'on puisse dire : les arts ne représentent pas forcément les corps, mais impliquent l'exactitude des sens en même temps qu'ils la révèlent. Il y a en effet toujours un corps singulier qui tend une main au début d'un tracé, ouvre un œil sur la chair d'une toile, tend l'oreille à l'écoute d'un son, comme il y a un corps d'acteur regardant au loin et de spectateur voyant ce regard regarder.

Et c'est bien pourquoi l'art se dissocie vraiment de la politique. En effet, quand le pôle d'unité qu'offre le corps souverain se retire, l'espace politique démultiplie les corps, les fait comparaître les uns avec les autres, mais les rend aussi insituables et équivalents. Dans

18 J.-L. Nancy, *Le Plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 9.

19 *Ibid.*, p. 124.

20 *Ibid.*, p. 114.

21 *Ibid.*, p. 52.

22 J.-L. Nancy, *A l'Ecoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 14.

23 *Ibid.*, p. 22.

24 J.-L. Nancy, *L'Evidence du film*, Gevaert, Bruxelles, 2001, p. 51.

25 E. Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1975, p. 79 sq.

ce dénuement ou cette équivalence générale, seule compte la circulation des biens ou des symboles. L'humanité devient ainsi manipulable, corvéable, sacrificable. Cette exposition des corps ne signifie pas pour autant leur soumission à une emprise souveraine, biopolitique, à laquelle on pourrait résister d'une manière individuelle, en élaborant un style de vie ou en faisant de sa vie une œuvre. Il n'y a qu'une éco-technie, une production indéfinie de tous les corps, dépourvue de finalité et de sens²⁶. Mais l'art aussi est technè : c'est alors dans le même mouvement, sans dialectique et sans résistance, qu'il continue l'écotechnie en la renversant en un point, montrant la singularité du corps dans son dénuement et sa résistance sensible à toute imposition extérieure du sens. L'écotechnie crée les corps, l'art montre que les corps « exigent encore, à nouveau, leur création »²⁷, mais cette fois-ci à partir d'eux-mêmes, ou comme « corps-organon »²⁸ de chaque geste artistique. La politique est une écotechnie globale, l'art est sa continuation en technè du prochain. C'est ce que signifie le titre de Kiarostami, *La vie continue* : dans l'effondrement global de l'Iran au moment d'un tremblement de terre les vies singulières peuvent encore être cadrées, apparaissant comme les garantes d'un sens local, d'une résistance de l'existence réduite à elle-même.

La démocratie n'a pas besoin d'un tremblement de terre pour s'effondrer, elle est, en elle-même, l'effondrement du sens politique. Elle est rongée par le capital, l'anonymat, voire l'ennui. C'est ainsi qu'elle apparaît depuis 1968 : non révoltante ou scandaleuse, mais tout simplement affligeante. Ce n'est pas alors un nouveau projet de société, un nouveau programme, qui peut changer quelque chose à cette situation. Le réalisme oblige à considérer la démocratie comme une écotechnie qui ne peut que voir surgir hors d'elle une autre technè rétablissant la singularité et la proximité des corps. Je cite *Vérité de la démocratie* : « Autant la cité démocratique renonce à se figurer [...] autant, en revanche, elle voit surgir toutes les aspirations possibles vers des formes inédites. L'art se tord dans l'effort d'enfanter des formes qu'il voudrait lui-même en excès de toutes les formes de ce qui se nomme art et sur la forme ou l'idée d'« art elle-même »²⁹. Parmi ses formes nouvelles d'un art démocratique Nancy cite le rock et le rap, les vidéos, les images de synthèse, les performances, le nouveau roman, le body-art : autant de tentatives, dit-il, de « saisir à neuf une existence en pleine transformation », ou encore, d'admettre « que nos corps désirent se comprendre autrement ».

Ce passage est d'abord intéressant par ce qu'il passe sous silence : toutes les tentatives de politisation de l'art après 1968, toutes les tentatives de résistance directe au poids institutionnel de l'Etat démocratique. Dominique Baqué s'est chargé d'en montrer les impasses : révolte esthétisante, repli sur l'intime, rhétorique de l'injonction, dérive caritative, cynisme managérial, divertissement³⁰. Dans tous ces cas, l'art n'arrive qu'à s'approprier l'absence de sens du politique. Evoquons un seul exemple : le *Robogun* de Philippe Meste, ce petit char télécommandé tirant des missiles dans la rue ou sur les murs de Galerie, mais fondamentalement dépourvu de cible. Dominique Baqué en conclut que le véritable art politique né en

26 Cf. J.-L. Nancy, *La Création du monde ou la mondialisation*. Paris, Galilée, 2002, « note sur le terme de biopolitique », pp. 137-143.

27 J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 73.

28 J.-L. Nancy, *Le Plaisir au dessin*, cit., p. 50.

29 J.-L. Nancy, *Vérité de la démocratie*, cit., p. 51.

30 D. Baqué, *Pour un nouvel Art politique. De l'art contemporain au documentaire*, rééd. Champs-Flammarion, 2006, chapitres I à IV.

1968 est justement non-politique, mais documentaire, laissant ainsi la parole à ce qu'elle nomme des « corps-paroles », exposant sur un écran leur situation singulière, comme chez Depardon par exemple ³¹. Nancy ne dit pas autre chose, en laissant cependant éclater les formes d'inventivité artistiques, en insistant moins sur la valeur de témoignage d'un art particulier que sur la puissance d'éclatement des arts, livrés à la diversité des sens. Pour lui, l'art est bien témoignage, vestige, trace, mais cette trace a avant tout valeur de trait et d'aventure, ou encore, de *plaisir*.

Dans l'art, en effet, les corps désirent se comprendre, ou comprennent leur désir. Au moment même où s'effondre tout fantasme du bien commun ou d'une « satisfaction souveraine » ³², s'ouvre dans la ponctualité même du corps la possibilité d'une jouissance artistique, impliquant sa propre tension, ses propres efforts, ses souffrances également. Autrement dit, sans se réfugier dans l'intime ou dans le divertissement, se refusant à la révolte, l'art met le corps en rapport avec l'infini, le ramène à la ponctualité du tangible, du touché, et de la tension entre ce qui touche et ce qui est touché, à la tension du rapport qui est le plaisir même. A la différence de l'amour, qui affirme le plaisir hors politique, l'art préserve donc contre la politique le sens du plaisir. Mais c'est justement pour cette raison que la politique *doit* le voir surgir. Ce n'est plus dialectiquement, ou sous la forme de l'opposition et de la révolution, que la politique conditionne l'art : la démocratie doit bien plutôt s'accepter comme la technique globale qui aide trivialement, matériellement, financièrement, l'art à surgir, tout en lui laissant sa liberté, en lui laissant la forme du plaisir dans l'invention des formes.

Mais nous nous heurtons ici à un problème, un dernier problème : si la démocratie laisse surgir de nouvelles formes artistiques, pourquoi surgiraient-elles au moment où elle les laisse faire ? Sans dialectique, la liberté que la politique laisse à l'art risque de s'avérer inemployée. Ceux qui nient l'héritage de 68 incarnent ainsi bien moins une résistance de l'Etat aux formes subversives de l'art que ce reproche à la fois sérieux et trivial : l'art n'aurait pas la force d'employer pour lui-même les moyens que l'Etat lui donne. On ne peut répondre à ce reproche qu'en expliquant la convergence dynamique, ou le point de rencontre inévitable, entre l'histoire politique et l'histoire de l'art. Et c'est aussi ce à quoi s'emploie, chez Jean-Luc Nancy, la déconstruction du christianisme.

On peut être légitimement surpris de voir la religion servir ici, c'est-à-dire après 68, de médiation entre la politique et l'art. Serait-ce que l'art doit encore être sauvé par la religion ? L'esprit de Nancy serait-il hégélien, tendrait-il vers l'unité de l'esprit, jouissant de soi dans ses moments absolus, l'art, la religion, la pensée, après s'être séparé de soi dans le monde objectif de la politique ? Non. Car cette jouissance (chez Hegel déjà, et chez Nancy évidemment) ne va pas sans inquiétude. Et c'est précisément le moment médiateur et unifiant de l'absolu, à savoir la religion, qui s'insère comme une pointe dans l'intimité du sujet croyant. Le christianisme est l'entame de la jouissance absolue, parce qu'il évide tout principe unifiant : l'incarnation met en rapport le Père et le fils de telle sorte que le fils n'est rien sans le Père, cette absence même du père le faisant exister comme corps emplis d'un vide, ouvert sur l'infini, sur le dehors. Chaque corps est alors ce point où le dieu se vide, laissant une absence,

31 *Ibid.*, chapitre V.

32 J.-L. Nancy, *Une Pensée finie*, cit., p. 186.

un trou, qui le rend sensible à tout autre. Ainsi le christianisme se déconstruit tout seul, et érode le monde sans faire disparaître l'esprit. L'esprit reste présent dans chaque existence, créée à partir de rien. Il s'y éveille même, comme « la pénétration d'une très fine pointe »³³ qui éclate en une multiplicité de points de perspective, une multiplicité de corps. On l'aura compris : la déconstruction du christianisme réaffirme que l'espace des corps, donc l'espace politique reste en défaut. Pas de Dieu, cela veut dire pas de fondement, pas de sens politique. Le sens du monde reste hors du monde, et l'affirmation du sens dans chaque présence singulière se présente alors, selon une expression de Roland Barthes, comme « point de fuite de la jouissance »³⁴.

Or la peinture chrétienne porte « rien moins que l'enjeu du christianisme en tant qu'il se déconstruit lui-même »³⁵, nous dit Nancy dans un écrit sur une peinture de la « Visitation » par Pontormo. Le Christ dans le ventre de Marie est précisément la présence réelle de ce qui ne peut se présenter comme tel, l'être-là de l'au-delà, l'appel invisible et intangible de l'infini. C'est alors tout naturellement que Nancy se réfère à la peinture chrétienne de la Renaissance, en particulier italienne. La période d'invention de la perspective moderne participe en effet à une période de mutation fondamentale du christianisme. Alors que le monde est encore conçu comme fini, et radicalement séparé de l'infini de son Créateur, la perspective recentre ce monde en le concentrant en un point ; de cette manière, elle anticipe historiquement sur le concept géométrique d'un infini actuel, réalisé dans la réalité empirique et non plus simplement en Dieu. Autrement dit, l'organisation des lignes de tableau en fonction d'un point est l'indice, artistique ou technique, d'une possibilité radicalement nouvelle qui ne se réalisera que plus tard, celle d'une vision de l'univers « pour ainsi dire déthéologisée » ou tournée « vers la terre »³⁶. L'espacement réel des corps que le point de fuite libère en passant par l'infini permet alors le libre jeu d'un rapport entre les êtres singuliers, rapport impliquant une distance à la fois infiniment proche et infiniment lointaine, qui n'est autre que celle de la tension du désir, ou du plaisir : tension entre Marie et Jésus dans les représentations du passage de l'évangile *Noli me tangere*, et tension dans le tableau païen du Titien représentant la Vénus et le joueur d'orgue. Les gestes, les regards, les ventres, tout est mis en rapport grâce à la perspective.

Dès lors, l'art contemporain a toute la force d'une nouvelle mutation qui atteint la politique comme lui, et infléchit la précédente : car à l'avènement de la démocratie qui dénude les corps du monde, et les rend à leur multiplicité d'existants, répond bien le défi artistique du XX^e siècle exprimé par Lissitzky : se libérer de la forme stricte de la perspective, faire « voler en éclats le centre optique »³⁷. L'art est d'ailleurs parfaitement conscient de cette manière d'agir, dans les dessins de Valerio Adami, ou quand il reprend directement des tableaux ou des thèmes de la Renaissance avec de nouvelles techniques, celle de la vidéo par exemple : Nancy cite la reprise de la visitation par Bill Viola, ou le « *Noli me tangere* » de Sam Taylor Wood. Autrement dit, il se sait participer à la déconstruction du christianisme,

33 J.-L. Nancy, *L'Adoration (Déconstruction du christianisme, 2)* Paris, Galilée, 2010, p. 9.

34 R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, cité par Jean-Luc Nancy in *La Déclosion, (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Galilée, 2005, p. 184.

35 J.-L. Nancy, *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Paris, Galilée, 2001, pp. 45-46.

36 La première formule est de p. 158, la deuxième de H. Damisch, *op. cit.*, p. 184.

37 E. Panofsky, *op. cit.*, p. 180.

impliquant elle-même celle de la souveraineté. Et cela, à chaque fois qu'il sait abandonner le thème politique, et retrouver la tension du désir incarnée dans une forme.

Le rôle de la démocratie peut alors se comprendre en un mot : elle n'a pas de forme, mais traduit l'exigence de gestes artistiques capables de tracer avec rigueur, exactitude, une forme nouvelle, laquelle donne à la perspective un nouvel éclat, et à l'existence un nouveau point de fuite, une nouvelle possibilité de plaisir. On pourrait conclure ainsi. Mais il nous faut rajouter que parmi ces possibilités de l'art, s'en trouve une que la perspective a toujours laissée paradoxalement ouverte : celle qui consiste à obstruer le point de fuite en plaçant au premier plan des figures qui s'agrègent comme elles pouvaient le faire au Moyen-âge. Ainsi, dans *L'Extase de sainte Cécile* de Raphaël, la patronne de la musique tient son orgue portatif à l'envers, les tuyaux se détachent et tombent presque, tandis qu'un groupe de personnages drapés se serrent contre elle. L'orgue qui se déconstruit ici est indissociable de cette *struction* des corps qui ne fait pas éclater la perspective, mais entre en tension avec elle. Cette tension entre la perspective et le groupe de figures, l'extase et l'agrégat terrestre, la déconstruction et la struction du désir, n'est-ce pas ce qui, chez Jean-Luc Nancy, offre une nouvelle tâche pour la pensée ? « La contiguïté entre les étants change de sens et devient problématique : elle est suspendue entre le passage d'un sens et l'obstruction d'un fatras ». Ainsi, même obstrué par les corps, ou parce qu'il l'est, « le point de fuite est la figure inversée du dernier mot »³⁸.

38 Première citation, J.-L. Nancy, *L'Adoration*, p. 102 ; deuxième citation, Id., *La Déclosion*, p. 186. Sur le tableau de Raphaël, cf. Marisa Dalai, «La struttura compositiva e spaziale: una proposta di lettura», article commenté par H. Damisch, *op. cit.*, p. 46-47.