

Marion Lafage

## **« Ecce Homo » de Jacques Paris : essai de lecture nietzschéenne**

Présentant oralement son œuvre – série de 12 tableaux de petit format représentant chacun la figure du Christ à l'encre de Chine « enluminée » de façon différente à chaque fois - Jacques Paris s'est référé dans son propos, autant, sinon plus, à l'Ecce Homo de Nietzsche qu'à la représentation religieuse traditionnelle chez les artistes à partir du XV<sup>ème</sup> siècle. Ce faisant, il a offert un éclairage précieux sur sa vision très personnelle de ce leitmotiv de l'histoire de la peinture. Cette référence de l'artiste à Nietzsche m'a amenée à le « prendre au mot » et m'autorise à tenter une lecture nietzschéenne de son « *Ecce Homo* » en mettant à jour précisément les critères nietzschéens que Jacques Paris met en œuvre, à la fois en connaissance de cause et inconsciemment.

Il s'agit de dégager quelques tenants et aboutissants de cette mise en perspective philosophique à travers trois jalons principaux, tout en évitant, autant que possible, « le cercle d'une interprétation se méconnaissant comme interprétation » (Eric Blondel, Nietzsche, le corps, la culture, PUF).

Ce qui ressort du commentaire de l'artiste sur son œuvre et qui justifie ce rapprochement nietzschéen, c'est d'abord son insistance sur le thème du déplacement des repères, du dépassement des débats, de la subversion des oppositions et des dichotomies, réseau de remarques signifiantes dérivées directement de l'histoire de l'art, mais qui trouvent plus d'un écho chez Nietzsche dans le dépassement des entités fixes de la tradition métaphysique occidentale.

A chaque questionnement et remise en question par Jacques Paris d'un procédé artistique, d'une modalité par lui détournée, correspond – de façon pour le moins frappante – un brouillage méthodique nietzschéen, une expérimentation subversive de l'approche dualiste idéaliste. En quoi la démarche de l'artiste dans son « *Ecce Homo* » coïncide-t-elle avec la pensée du perspectivisme nietzschéen ? C'est cette idée transversale d'une solidarité très étroite dans la déstabilisation des modalités d'exercice artistique / de la pensée philosophique de Nietzsche que je souhaiterais interroger en premier lieu.

Comparer l' « *Ecce Homo* » de Jacques Paris et le livre éponyme de Nietzsche implique ensuite nécessairement de questionner la définition nietzschéenne de l'esthétique comme « *physiologie appliquée* » et le traitement généalogique de toute œuvre d'art.

Enfin, l'articulation existentielle entre souffrance et création artistique est, on le verra, une thématique constitutive évoquée aussi bien dans cette œuvre de Jacques Paris qu'approfondie en liaison avec l'idée de tragique par Nietzsche.

L'enjeu de cette comparaison peut être formulé ainsi : dans quelle mesure Jacques Paris, à travers ce travail pictural précis, peut-il être qualifié de « nietzschéen » ? Comment définir un mode de déchiffrement interne de son œuvre en proposant cette « clé » de lecture personnelle ?

Ce sont ces questions que l'on se propose de soulever ici.

On est d'emblée sensible en regardant la série des douze "*Ecce Homo*" à leur fragmentation différenciée: l'oeuvre est éclatée en douze morceaux reprenant chacun le même motif traversé d'une ligne blanche verticale. Chaque tableau, coloré soit en bleu/rouille, soit en jaune/violine, est différent du précédent de par sa coloration et ses débordements du cadre. Il y a estompage des pigments et de l'eau, dilution et traits fondus dans la peinture, sous laquelle demeure la silhouette christique à l'encre de Chine reproduite identiquement (photocopiée) mais qui apparaît à l'oeil du spectateur comme si elle était modifiée à chaque fois sous l'effet de l'enluminure nuancée.

Tout se passe comme si le peintre se situait par-delà les débats de l'histoire de la peinture, par-delà une quelconque prédominance du dessin ou de la couleur, de la figuration sur l'abstraction (ou l'inverse). On a l'impression que ces oppositions tranchées n'ont pas lieu d'être ici en ce sens que la réalité picturale est pour Jacques Paris processuelle comme la réalité tout court l'est pour Nietzsche. Chaque tableau est un essai, une tentative, un "*Versuch*" nietzschéen, une approche pour coïncider non pas avec un plein ou un vide - autre dichotomie illusoire - mais avec une "traversée" qui est l'acte même de peindre / de penser.

Ce "*Versuch*" fait table rase des dispositifs pré-pensés de l'art contemporain. Il ne s'agit pas de "pré-voir" intégralement une installation, d'anticiper sur ce que l'on veut faire. Le peintre le dit lui-même, le processus de création échappe en grande partie à la maîtrise consciente. On ne sait jamais ce qu'il adviendra de l'oeuvre avant qu'elle n'advienne. On n'a pas affaire en l'occurrence à une démarche conceptuelle savante, pré-conçue en dispositif. En cela, la démarche de J. Paris est originale et se démarque nettement des recherches artistiques contemporaines en vogue.

Le peintre dit lui-même se confronter à la matière dans son atelier où s'ouvre un chantier en lui et sur la toile. Pas de stabilité sous-jacente et rassurante à rechercher: il quitte les repères fixes du bien-connu pour expérimenter et réexpérimenter ses capacités interprétatives en s'emparant "*intempestivement*" de la peinture, en rejetant tout cadre, concret et abstrait.

J. Paris emploie le terme de "*béance*" pour désigner la ligne blanche verticale qui coupe chaque tableau en deux parties pas nécessairement symétriques. Cette ligne paradoxale réitérée introduit le doute et la subversion au coeur même de l'oeuvre. Elle signale la distorsion et le dépassement des identités figées: corps/esprit - vie/pensée - pratique/théorie - apparence/essence - devenir /être. La connotation religieuse elle-même s'en trouve remise en question. Ce blanc suggère l'interrogation à l'oeuvre dans tout travail artistique et la labilité même de ce processus vertigineux.

C'est cette imprévisibilité du résultat artistique niant la prévisibilité rationnelle, la rapport de causalité et la déduction logique récusées par Nietzsche qui est ainsi mise en exergue dans l'"*Ecce Homo*" de J. Paris.

Le "sujet" de l'oeuvre - sans réelle identité substantielle pour le peintre- est repris douze fois et mis en abîme en une sorte d' "*énigme de la métamorphose et métamorphose de l'énigme*" (Pierre Granarolo, in L'individu éternel, chap. I, "l'expérience nietzschéenne de l'éternité").

Il se produit comme une dissolution des structures rigides de l'oeuvre intérieure, semblable à un processus alchimique, métaphore souvent utilisée par Nietzsche, incitant avec Pindare à *"éprouver le champ du possible"*.

*"Connaître de nombreuses métamorphoses et plonger insatiablement dans des profondeurs nouvelles de la vie"* (Fragments Posthumes, XI, 35, [25])

C'est à un constant dépaysement du regard convié à passer d'une peinture à l'autre dans la suite des douze tableaux d'*"Ecce Homo"* que le spectateur est conduit et ce, en assistant à la transformation silencieuse du motif à travers les enluminures différentes.

L'apologie du silence est ici importante. L'entreprise artistique est en elle-même empreinte de la sacralité empruntée à son sujet d'*"inspiration"*.

C'est que J. Paris tente de construire de nouvelles modalités expressives dans un espace qui se crée au fur et à mesure de la modification de l'approche picturale. La ligne blanche verticale qui scinde chaque tableau en deux est cette éloquente bande de silence que souligne encore l'espace entre les tableaux.

Le peintre -qui est né au Viêt-Nam et qu'influence la tradition de la pensée chinoise, se réfère à François Jullien pour remarquer l'absence de narration et d'événement dans la perspective où il situe son oeuvre; remarque qui va dans le sens de la critique de l'*"historicisme"* par Nietzsche, pour lequel *"il n'y a pas de fait, il n'y a que des interprétations"*.

Insistons sur cette notion de "traversée" ponctuant le discours de J.Paris: l'oeuvre est en elle-même une traversée qui relève moins d'une intention consciente que d'une pluralité d'instances inconscientes dans le processus créateur. Ce dernier, que matérialise un résidu, un "état fini", n'épuise pas la multitude des tentatives, du *"Versuch"*. (sur la complexité du phénomène volontaire, analyse dans le § 19 de Par-Delà Bien et Mal)

La disposition espacée d'*"Ecce Homo"*, l'éclat de l'oeuvre en douze morceaux, cette fragmentation signifiante qui rappelle la pensée aphoristique de Nietzsche - écarte la tentation de se fixer sur une interprétation définitive et sans appel.

Pour Nietzsche, *"Tout ce qui est impérissable n'est jamais que métaphore"* (Ainsi parlait Zarathoustra, II, Des poètes).

En quel sens les déplacements artistiques auxquels on a affaire ici sont-ils bien métaphoriques ?

Il y a déjà glissement métaphorique dans la référence de départ: le Christ.

La figure du Christ pour Nietzsche n'est pas l'objet d'une critique virulente de sa part et il distingue nettement le christianisme de son fondateur. Autant il vilipende et fustige la tradition des *"contempteurs du corps"* à laquelle il rattache l'esprit chrétien, autant la personnalité solitaire du Christ échappe à ses critiques. Selon lui, le christianisme a travesti moralement le message originel du Christ qui s'apparentait à un assentiment guère éloigné de son propre *"Amor Fati"*. (interprétation qui est celle de Camus dans L'Homme révolté)

Le critère d'interprétation et d'évaluation nietzschéen ressort en dernière instance au corps - édifice "d'âmes multiples"- en termes de force ou de faiblesse. C'est sur ce point que se fonde la Généalogie de la Morale, schème de lecture de l'existence et critère pour l'évaluation de toute culture. Si le Christ était fort, le christianisme relève d'une dégénérescence de la Volonté de Puissance allant jusqu'au nihilisme.

Ce qui nous intéresse dans cette théorie nietzschéenne c'est l'application qu'il en fait dans le domaine artistique.

*"Au fond, je n'ai qu'une physiologie de l'art. Je n'ai plus d'esthétique"*, écrit-il. L'esthétique devient donc pour Nietzsche *"une physiologie appliquée"*. Toute oeuvre d'art doit selon lui être interprétée d'après ce prisme généalogique et tout discours esthétique est une symptomatologie.

L'esthétique comme *"art de la transfiguration"* est le modèle d'une intelligence exclusivement soumise à des critères physiologiques. Il s'agit quand on considère une oeuvre, en l'occurrence, l'*"Ecce Homo"* de J.Paris, de mettre à jour la filiation de pensée dont elle procède "physiologiquement", sans déterminisme biologique réducteur (puisque Nietzsche récuse toute causalité stricte) c'est-à-dire simpliste.

C'est là qu'intervient un *"sens de la nuance"* et la subtilité du marteau nietzschéen, déchiffrage qui donne à voir *"l'origine de sa valeur et la valeur de son origine"* (G. Deleuze).

Les éléments autobiographiques dévoilés par l'artiste ou le philosophe sont généalogiquement signifiants. La référence au Viêt-Nam et à la tradition de la pensée chinoise relèvent d'indices de cette "filiation", inscrivent en filigrane l'oeuvre dans une perspective généalogiste. Une telle mise au jour des déterminations conscientes et inconscientes du processus créateur s'effectue a posteriori, "remonte" l'oeuvre en amont de sa création qui n'en reste pas moins mystérieuse, car toujours irréductible à une explication rationnelle recourant platement à une causalité extérieure.

Nietzsche parle à cet égard de *"causalité immanente"*, instauration paradoxale d'une spiritualité qui prend sa source dans le corps du Christ, mais qui se détache et se sépare de tout dogmatisme issu d'une tradition intangible et mortifère.

La ligne blanche verticale de l'"*Ecce Homo*" de Jacques Paris ne figure donc pas ici une quelconque transcendance mais plutôt la radicalité d'un espace par-delà envol et gravité, finitude et éternité, rejetant toute contrainte formaliste abstraite, extérieurement plaquée.

C'est la nécessité intérieure artistique qui s'exprime là, nécessité endogène qui est le signe d'une oeuvre non mûe par la recherche "idéaliste"- "pathologique" pour Nietzsche- d'un absolu, mais exprimant justement le fait que *"nous avons l'art pour ne pas mourir de la Vérité"*.

La verticalité suggérée est tensive: elle est attraction non figée, *"ligne de chute maîtrisée"* (comme la métaphore selon A. Villani).

Le motif réitéré douze fois et traversé par la même tension silencieuse exprime le chiasme généalogique d'après Deleuze (Différence et Répétition):

*"[...] le déplacement et le déguisement de ce qui se répète ne font que reproduire la divergence et le décentrement du différent"*

Si transcendance créative il y a, elle ne peut donc se situer que dans l'immanence du corps différencié de l'oeuvre qui donne à voir précisément le corps à l'oeuvre ici et maintenant.

Quelle est cette oeuvre du corps, "Grande Raison" pour Nietzsche ?

*"L'art en tant qu'expression d'une anti-nature"* reflète exemplairement l'articulation existentielle de l'oeuvre avec la souffrance. Cette dimension est intégrée sans dépassement dans la création artistique. Dans l'oeuvre d'art se cristallise le processus de transfiguration artistique de la souffrance d'éléments morbides en éléments sains sans que la dimension tragique puisse être résorbée intégralement. (plus encore, indispensable aiguillon au dépassement de soi, elle ne doit pas disparaître). L'intégration de cette tension dans le dépassement créateur signale l'écart même de la volonté de puissance. Le poids de la richesse perspectiviste à assimiler est très important, à l'image du calvaire du Christ.

La notion de *"névrose de l'artiste"*, symptôme d'un état de tension *"maintenu dans une seule direction"*, permet de corréler la souffrance à l'oubli selon la modalité propre de la transfiguration artistique, dimension constitutive de la *"culture de la grande souffrance"* (Par Delà Bien et Mal §225).

L'"*Ecce Homo*" de J. Paris reflète cette articulation nietzschéenne entre souffrance et création artistique. L'affirmation créatrice est sensible dans les couleurs employées et dans le procédé même de répétition différentielle du motif central. Mais il y a bien aussi intégration de

la souffrance personnelle à travers le déguisement parodique de la silhouette christique et surtout dans la référence à la violence "naturelle" de la réalité humaine.

Oeuvre profonde car non exempte de noirceur, peinture qui affronte le tragique de l'existence traversée artistiquement dans *"l'Amor Fati"*.

Comme tout art, la peinture se situe "en surface" pour Nietzsche mais elle recoupe bien une profondeur par cette transfiguration de la souffrance. Cette tension créative est perceptible dans le travail artistique de J. Paris qui intègre dans son oeuvre la dimension parodique d'autobiographie nietzschéenne du livre éponyme.

Nietzsche entend détruire le rapport à soi inventé par la morale chrétienne comme intériorité responsabilisante et culpabilisante.

Dans Ecce Homo, écrit en 1888, dernier livre qui se veut une auto présentation critique, il s'applique à lui-même le titre, porteur ainsi d'une lourde charge provocatrice. Il ne se met plus en scène dans son Ecce Homo comme un "moi" personnel, substantiel et responsable. Il se décrit au contraire comme un destin (*"je suis un fatum"*) symbolisé par la figure de Dionysos (*"Dionysos contre le Crucifié"*), affirmation inconditionnelle de la vie et du caractère inévaluable de cette dernière.

S'il se dépeint ainsi lui-même, c'est pour donner à voir le mode d'existence corporel qui rend possible ses propres pensées, en adéquation avec sa conception de la philosophie et de toute culture comme "exégèse du corps" (préface à la 2ème édition du Gai Savoir). (cf. titres tonitruants des chapitres d'Ecce Homo: *"Pourquoi je suis si malin"*, *"Pourquoi je suis si bon marcheur"*).

Donnant des indications d'ordre autobiographique (contexte violent de sa naissance au Viêt-Nam), Jacques Paris inscrit bien son *"Ecce Homo"* dans cet héritage nietzschéen de pensée, "par-delà" la référence chrétienne de son motif artistique.

A la question soulevée dans l'introduction on est donc à présent en mesure de répondre, même si c'est sur le mode asymptotique.

L'*"Ecce Homo"* de Jacques Paris s'apparente bien à une oeuvre "nietzschéenne" en ce qu'elle reprend l'approche fragmentaire et éclatée du philosophe en se référant à la figure christique pour détourner ce motif en un sens personnel et décalé quant à l'histoire de l'art. L'éclairage nietzschéen permet de souligner la dimension existentielle exprimée dans l'oeuvre d'art et le fil conducteur "généalogique" qui préside à son émergence.

L'art est en soi rupture d'identité. Il réaffirme toute réalité en un redoublement qui installe en elle-même toute "apparence" en la confirmant comme "apparence". Le tragique inhérent à la création artistique est capable d'inclure et de revendiquer la souffrance en consentant à la nécessité interprétative du devenir.

L'oeuvre revêt finalement le caractère que le commentateur Michel Haar assigne à l'Eternel Retour nietzschéen:

*"Ni réel, ni idéal, mais quelque chose comme une possibilité fatale"*

L'Eternel Retour comme exigence éthique et critère axiologique à comprendre ultimement pour l'artiste comme volonté de revivre le moment créatif.