Document generated on 06/05/2025 9:42 a.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Ces images qui nous touchent

Noli me tangere. Ne me touche pas. Essai sur la levée du corps, de Jean-Luc Nancy, Bayard, « Le crayon des curiosités », 85 p., ill.

Il Ritratto del romanziere, de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, Einaudi, « Il Romanzo », 30 p.

Ginette Michaud

Number 192, September–October 2003

URI: https://id.erudit.org/iderudit/18331ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Michaud, G. (2003). Ces images qui nous touchent / *Noli me tangere. Ne me touche pas*. Essai sur la levée du corps, de Jean-Luc Nancy, Bayard, « Le crayon des curiosités », 85 p., ill. / *Il Ritratto del romanziere*, de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, Einaudi, « Il Romanzo », 30 p. *Spirale*, (192), 50–52.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2003

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.

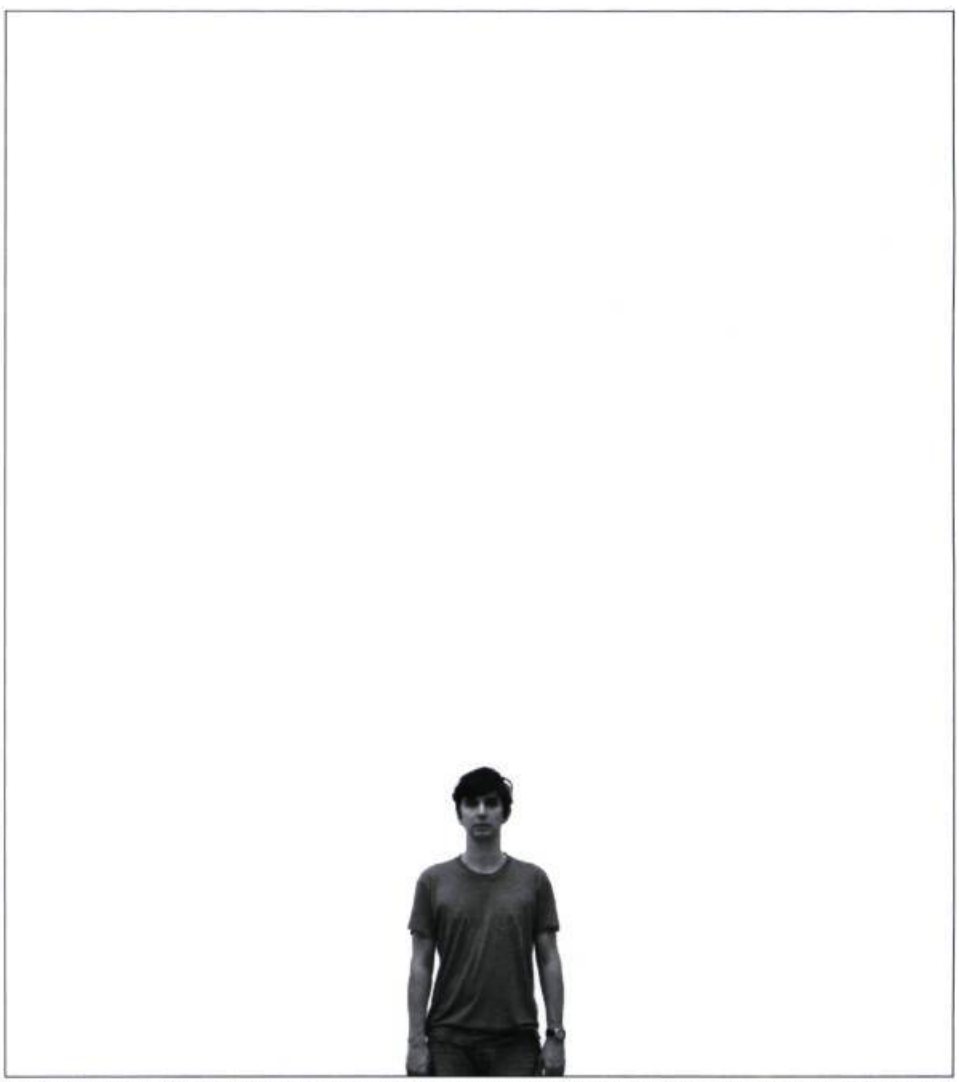
https://www.erudit.org/en/

CES IMAGES QUI NOUS TOUCHENT

NOLI ME TANGERE. NE ME TOUCHE PAS. ESSAI SUR LA LEVÉE DU CORPS de Jean-Luc Nancy
Bayard, « Le rayon des curiosités », 85 p., ill.

IL RATRATTO DEL ROMANZIERE de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy
Einaudi, « Il Romanzo », 30 p.

Dans les essais réunis dans *Au fond des images*, avec ce *Noli me tangere* qui poursuit et prolonge *Visitation (de la peinture chrétienne)*, avec aussi, dans un autre registre de l'image textuelle/photographique cette fois, *Il Ritratto del romanziere* (une suite de portraits d'écrivains cosignée avec Federico Ferrari, avec lequel Jean-Luc Nancy avait déjà écrit *Nus sommes* (voir notre recension, « Ces images que nous sommes », dans le présent numéro, pp. 47-49, avec laquelle celle-ci forme une sorte de diptyque), le philosophe livre un ensemble de réflexions dont on pourrait dire qu'elles se touchent les unes les autres précisément à la manière de l'« objet » dont elles traitent, c'est-à-dire dans une « *tangence sans contact, [une] mitoyenneté sans mélange, [une] proximité sans intimité* ». Tous ces travaux s'offrent en effet dans une sorte d'espace de pensée commun qui les tient pourtant à distance les uns des autres, ils s'échangent et se relancent, mais sans converger, et encore moins se compléter ou se confondre, autour de la très riche question de l'image en art, question sans fond (ni arrière-fond) en vérité, point de tangence retiré autour duquel tous ces textes de Nancy tournent, mais à des vitesses, des intensités, des rythmes variables. Se croisent donc ici des questions touchant à la distinction de l'image, qui va bien au-delà des aspects de la représentation ou de la *mimesis* dans lesquels une certaine pensée esthétique croit pouvoir la circonscrire ou la retenir : la distinction de l'image tient pour Nancy à tout autre chose, à sa séparation, à sa mise à l'écart, à son retrait de toute présence, autrement dit à ce pouvoir retenu en elle qui le fascinera tant dans la scène du *Noli me tangere* et qui consiste à « *rendre intense la présence d'une absence en tant qu'absence* », en résistant au désir de toucher pour justement toucher, par ce re-trait, ce recul ou cet absentement, la vérité mise en jeu dans la présence paradoxale de et dans l'image, où « *le vrai mouvement de se donner n'est pas de livrer une chose à empoigner, mais de permettre le toucher d'une présence, et par conséquent l'éclipse, l'absence et le départ selon lesquels, toujours, une présence doit se donner pour se prés-enter* ». Plutôt que le toucher donc, juste la touche, « *la touche juste, faite de patience et de chance, faite d'un vif retrait de la main qui la pose* », voilà l'intrigue, pleine de tact mais précisément parce que sans contact, que Nancy va déchiffrer dans la scène de *Noli me tangere*, cette phrase si énigmatique dans son interdit même (à la fois interdiction et suspens : levée du sens), qu'un homme, pas n'importe lequel, Jésus ressuscité dans un corps glorifié, sinon glorieux, va adresser à une femme, pas



Pascal Grandmaison, *Waiting Photography, planche fait main*, 2003, impression numérique, 152,4 cm X 177,8 cm, avec l'aimable permission de la Galerie René Blouin.

exactement n'importe laquelle non plus, Marie-Madeleine, cette pécheresse pénitente qui ne renonce pas à un corps sensible et voluptueux (parfum, chevelure, sensualité : tous ces traits distinctifs la mettent déjà à part, en retrait de la communauté dans le récit biblique) et qui en sait long sur l'amour, humain et divin, sa vérité violente et impossible à tenir.

Point sensible : ce qui se passe entre les mains

Même si Jean-Luc Nancy semble accorder à cet essai une position quelque peu oblique par rapport à la « déconstruction du christianisme » abordée sous divers angles dans son travail philosophique, mais encore ajournée dans son traitement « thématique » ou systématique (« *Le petit essai qu'on va lire est dans l'obédience de ce thème, mais il ne le nourrit que de façon latérale* », écrit-il comme pour en atténuer la portée), il est parfaitement évident que le philosophe trouve dans cette scène exemplaire — « *la plus subtile et la plus retenue* » du récit évangélique, aux côtés des autres grandes séquences canoniques (l'Annonciation, la Nativité, la Passion, la Crucifixion, la Résurrection et l'Ascension) — une intrigue qui ne pouvait que le toucher, puisque cette scène dans laquelle « *le ressuscité se montre pour se dérober* » met non seulement l'accent sur le toucher, mais se donne elle-même à lire comme la parabole même de l'œuvre dite d'« art », qui tient par ce seul soulèvement que nulle représentation ne soutient : pour le dire d'un mot, l'intouchable, l'inaccessible, l'imprésentable « *où s'absente la vérité de la présence même* ». Car ce n'est pas un hasard si cette scène est celle qui a suscité le plus grand nombre de représentations picturales, de Brueghel le Jeune ou Giotto à Maurice Denis, en passant par Dürer, Pontormo, Rembrandt ou Burne-Jones (Nancy en dresse la liste impressionnante et non exhaustive à la fin du livre), sans oublier les mises en scène théâtrales, filmiques, les « *musicals* », les chorégraphies, les poèmes et récits : si toute une culture a voulu se reconnaître dans cette scène qui figure si l'on veut une seconde Annonciation, celle du départ du Christ de ce monde, c'est que bien sûr son retentissement dans l'ordre figuratif est si puissant qu'il appelle en quelque sorte les artistes s'y confrontant à un christianisme se dépassant lui-même, « *se déposant tout en donnant accès à des ressources qu'il recèle et recouvre à la fois* ». L'art, la peinture tout particulièrement, s'y trouve fortement interpellé (comme Marie-Madeleine par Jésus), appelé à « *porter le geste de voir et de faire voir jusqu'à l'éblouissement du regard et à l'incandescence de la toile* », dans une « *tentative pour affronter l'invisible de face* » et, se haussant à cette mesure, conduit à désigner en creux « *le lieu de ce qui devra finir par se dérober* » dans le christianisme même.

Telle serait selon Nancy la portée de *Noli me tangere*, qui se noue d'abord entre deux corps, celui, divin, de Jésus et celui, de chair, de Marie-Madeleine, en cette « *scène étrange où un corps glorifié se présente et se refuse à un corps sensible, chacun des deux exposant la vérité de l'autre, un sens frôlant l'autre mais les deux vérités demeurant inconciliables et se repoussant l'une l'autre. Arrière! Recule! retiens-toi! (retiens-moi?) retire-toi!* ». Ce couple d'amants, que plusieurs commentateurs auront qualifiés de mystiques (« *ces amants jouissent l'un de l'autre en se séparant. Deux corps, l'un de gloire et l'autre de chair, se distinguent dans ce départ et s'y entr'appartiennent. L'un est la levée de l'autre, l'autre est la mort de l'un* »), est aussi un couple de concepts — la vision et le toucher, la croyance et la foi, le visible et l'invisible — entre lesquels il se passe quelque chose, « *chacun des deux appelant et repoussant l'autre, chacun des deux touchant à l'autre* » dans une étreinte qui demeure hors d'atteinte. Ces figures tendues, littéralement au travail (poussée, traction, contraction, rétractation), mettent ainsi en œuvre dans le *Noli me tangere* une « *levée du corps* » qui n'est pas seulement une « *relève* » (dialectisant ou médiatisant le mort : pour Nancy, « *la résurrection n'est pas une réanimation* »), mais bien un soulèvement : non pas une ré-érection donc, qui serait dénégation de la mort, mais « *la disparition infiniment renouvelée, ou prolongée* » d'un « *se-tenir-debout devant et dans la mort* », comme Lazare en donnera aussi l'image. Pour le dire autrement encore : ces figures s'emploient à réfléchir, au double sens du terme, une pesée et un décollement, une gravité et une grâce, qui sont à l'image de ces jeux de mains jouant un rôle déterminant dans le dessin/dessein du peintre dans toutes ces représentations picturales, comme le voit bien Nancy lorsqu'il évoque tout ce qui se passe là, dans une quasi-contiguïté mais qui demeure intangible, entre ces mains : « *approche et désignation de l'autre, arabesque de doigts effilés, prière et bénédiction, esquisse d'un frôlement, d'un effleurement, indication de prudence ou d'avertissement* ». Dans toutes ces mains « *prêtes à se joindre mais déjà disjointes et distantes* », Nancy n'oublie jamais celles du peintre qui dépose les siennes dans celles de ces personnages, autant pour recueillir que pour y perdre sa propre présence (celle-ci serait d'emblée confiée, abandonnée, au tableau même, qu'on serait tenté d'associer dans ce cas au fond sans fond du tombeau, figure même de l'ouverture infiniment ouvrante de l'art…). Mais notons encore pour l'instant, pour en rester aux mains de Jésus et de Marie-Madeleine, qu'il leur arrive souvent de dénier l'énoncé de *Noli me tangere* (Nancy cite le cas de Pontormo « *qui n'ose rien de moins que de peindre ou de faire poindre l'index du Christ contre le sein de Marie* ») et d'aller, par superposition de plans, c'est-à-dire précisément par médiation interposée permettant le contact interdit, « *presqu'au toucher* » : mais il n'est pas facile d'en décider, et tout l'art tient justement dans ce suspens…

Paraboles

Scandant sa lecture de la scène en cinq temps (« En partance », « Le jardinier », « Les mains », « Marie de Magdala », « Ne me touche pas ») encadrés, comme toute représentation tragique qui se respecte, d'un « Prologue » et d'un « Épilogue », Nancy analyse avec une grande acuité la manière dont cette intrigue s'organise autour de la vision de Marie-Madeleine (on se rappellera qu'elle se méprend d'abord sur l'identité de Jésus qu'elle ne reconnaît pas, du moins à première vue, mais seulement ensuite par la voix lorsqu'il la désignera par son nom), parabole du voir qui est aussi celle de l'entendement, puisqu'il s'agit de « *Voir ce qui n'est pas à voir, voir ce qui se donne à voir seulement au regard capable, aux yeux qui ont déjà su voir dans la nuit de l'invisible* ». Marie-Madeleine sera donc ce personnage singulier, la seule à avoir vu, senti, touché l'absence gardée présente dans la nuit du tombeau, et comme le souligne Nancy, « *Il ne s'agit pas de voir dans la ténèbre* » pour la percer au jour, « *ressource dialectique, ressource religieuse* », « *il s'agit d'ouvrir les yeux dans la ténèbre et qu'ils soient envahis par elle, […] de sentir l'insensible et d'en être saisi* ».

Nancy se sert tout au long de cet essai d'une très utile distinction entre la parabole et l'allégorie, distinction qui en recoupe une seconde tout aussi importante, passant cette fois entre la croyance et la foi : « *La croyance attend le spectaculaire et l'invente au besoin. La foi consiste à voir et à entendre là où rien n'est exceptionnel pour l'œil et l'oreille ordinaires. Elle sait voir et entendre sans*

y toucher. » L'allégorie, qui mêle toujours symbolique et mysticisme, sollicite pour sa part la représentation, alors que la parabole invite à comprendre « *que nulle présence ne présente l'éloignement où s'absente la vérité de la présence même* ». Peut-être est-ce pour cette raison que la méprise de Marie-Madeleine va en retour la distinguer à ce point et la mettre à l'écart comme l'image d'une figure féminine, élue entre toutes, exerçant une fascination exceptionnelle dans toute la pinacothèque chrétienne (et post-chrétienne) : elle sera celle qui, ayant su dissocier l'aspect et l'apparence, discerner « *l'absentement du visage à même la face* » de Jésus, percevoir au-delà des sens le corps du Messie sans insignes prenant congé dans celui du jardinier, incarnera — et dans un corps de peinture remarquablement érotisé — l'enjeu même de la foi, qui consiste non pas à « *reconnaître le connu* » mais à « *se confier à l'inconnu* », à se lever et à partir, à tout quitter et d'abord soi. Et la foi, Nancy le remarque avec admiration (car il n'est peut-être pas déplacé de dire qu'il aime cette femme, qu'il est séduit par ses gestes étranges et excessifs, répandre un parfum en pure perte, sécher les pieds de l'aimé avec ses cheveux défaits), ne se manifeste pas « *par des constatations, des hypothèses ou des calculs* » : dès que Jésus prononce son nom pour l'envoyer au loin, « *Marie-Madeleine part. La réponse à la vérité en partance, c'est de partir avec elle* ». C'est parce qu'elle se tient en ce point, sensible entre tous, de l'abandon — « *elle s'abandonne à une présence qui n'est qu'une partance* » — qu'elle devient, selon Nancy, la sainte par excellence de cette scène, celle qui se retient de retenir l'Autre pour ne pas l'identifier, le fixer, se l'approprier (c'est par ce toucher qui s'empêche lui-même, ce dérobement qui divise sa propre chair que « *Marie-Madeleine devient le corps véritable du disparu* »). Elle se tient sur le point stigmatique, intenable ou insupportable de l'(amour) impossible, interprétant la phrase de Jésus dans tous ses paradoxes, et même comme une injonction non dénuée de violence : « *ne me touche pas, car c'est moi qui te touche* », « *Ne me touche pas, car je te touche, et cette touche est telle que je te garde à l'écart* », ou encore « *Tu ne tiens rien, tu ne peux rien tenir ni retenir, et voilà ce qu'il te faut aimer et savoir. Voilà ce qu'il en est d'un savoir d'amour. Aime ce qui t'échappe, aime celui qui s'en va. Aime qu'il s'en aille.* » Ce point de croisement, ce « *discord au lieu même de l'étreinte* », n'est pas une contradiction, mais un chiasme, point d'attraction et de rétraction où « *souffrir peut jouir et jouir souffrir* ». Voilà ce qu'il en est de l'amour comme de la vérité, de l'amour en vérité : tous deux « *touchent en repoussant : ils font reculer celle ou celui qu'ils atteignent, car leur atteinte révèle, dans la touche même, qu'ils sont hors de portée* ». Nancy, on l'entend peut-être dans ces quelques phrases vibrantes d'intensité, sait aussi y faire pour que cet inaccessible nous poigne.

Et quoi de l'image dans toute cette scène? L'avions-nous perdue de vue? C'est bien plutôt tout le contraire, car nous n'avons jamais cessé de voir ce *Noli me tangere*, et Marie-Madeleine tout particulièrement, avec ses mains aux paumes ouvertes exposées au tout autre et destinées à ne rien toucher — ou plutôt : à toucher « *cette chose bien particulière qu'est rien* » ainsi que l'écrit Nancy dans « Ex nihilo summum (de la souveraineté) » (dans *La création du monde ou La mondialisation*, Galilée 2002) —, comme l'irradiation du corps même de la peinture, de ce qu'est ou devient un corps en peinture. « *Ce peintre peignant les mains tendues de Marie, peignant ses propres mains tendues vers son tableau [...], ce peintre qui nous tend son image pour que nous ne la touchions pas, pour que nous ne la retenions pas dans une perception* », il n'est pas difficile d'y déceler aussi, en superposition et contiguïté haptique, l'image de celui qui peint — « *mais ici ce verbe peut déployer ses sens jusqu'à toucher tous les autres modes de l'art* », comme il le précise — cette scène, et s'y peint donc aussi.

Portraits sans images

Dans un registre tout différent, *Il Ritratto del romanziere* traite aussi de la question de l'image, cette fois dans son rapport à l'œuvre de l'écrivain. Cette série de textes brefs, qui n'est pas sans rappeler les fragments de *Nus sommes* parus quelque temps auparavant sous la signature conjointe des deux auteurs, questionne les rapports ambigus qui lient l'œuvre d'un écrivain à son image, et tout particulièrement sous la forme de ce genre lui-même littéraire, le « *portrait d'écrivain* ». Car s'ils ne s'identifient jamais l'un à l'autre, comme le fait remarquer Federico Ferrari dans « Hors d'œuvre », s'ils sont et restent incommensurables en vérité, il n'en demeure pas moins que, tout hétérogènes et irréductiblement séparés soient-ils, le portrait et le texte d'un écrivain ne peuvent davantage s'ignorer, puisqu'ils touchent, différemment, à un corps d'écriture commun. Ainsi, pour Ferrari, le portrait, ni complètement détaché de l'œuvre, ni certes en son centre, expose plusieurs possibilités d'appartenir ou de tenir à l'œuvre « *selon un mode tangentiel ou liminaire* », et l'image de l'écrivain n'est dès lors pas sans faire écho elle aussi au même désœuvrement que l'œuvre, pour reprendre le terme de Blanchot très présent dans cette réflexion et qui aura lui-même porté, on le sait, cette question de l'image à son point ultime. Sans être à la mesure de cet « *absens* » exemplairement maintenu par Blanchot dans toute représentation, quelle qu'elle soit, chacun de ces portraits souligne à la fois le détachement, voire l'effacement qui y est saisi, et l'adhésion, tout aussi résistante, « *au corps de celui qui écrit* ». Car le portrait, même depuis les marges ou les franges, fait partie de l'œuvre, il la détourne et l'ouvre, il la révèle et la tire hors d'elle, la partageant et la divisant encore d'avec elle-même : l'image d'écrivain est, comme le dit si bien Ferrari (mieux en italien, où l'on n'est pas tenu de distinguer entre corps et corpus), le lieu de passage entre deux corps, « *passage tangible d'un corps à un autre corps, du corps de l'auteur à celui de l'œuvre* », l'un étant extrait, tiré ou soutiré de l'autre (mais en quel sens exactement?), « *qui en provient et y retourne* ». Comme l'écrit Nancy au sujet de Djuna Barnes, « *Tu n'es pas là. Tu n'es jamais là. Tu es toujours occupée à autre chose. Tu disparais exactement dans le mouvement et dans le moment où tu te montres. Tu es moins un écrivain qu'une image d'écrivain. Ce qui fait encore un écrivain* ». On le voit, ou plutôt on l'entrevoit : les réflexions qui traversent cette quinzaine d'*ekphraseis* — les unes portant sur des icônes célèbres, les autres sur des images moins connues : Ferrari a retenu celles de Balzac, de Thomas Bernhard (très beau portrait, avec plusieurs enfants en enfilade dans son dos), de Gadda et Pasolini, de Goethe (croqué dans un dessin), de Manzoni, de Proust et le « Regard féminin » de George Sand, Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann, alors que Nancy commente les portraits de Djuna Barnes, Borges (dont la cécité met en lumière « *cette absence de regard qui ne nous regarde que pour nous montrer qu'il ne nous voit pas* »), Flaubert, Gide (véritable « installation » dans laquelle il se représente les yeux clos sous le masque mortuaire de Leopardi), Kawabata accomplissant à la fois les trois gestes (écrire, dessiner, peindre) que lui envie le romancier occidental, Dora Mauro, Virginia Woolf « *au creux de son intimité* », enfoncée dans son fauteuil rouge-orangé où elle tisse et trame quelque ouvrage de toile ou de laine — sont tout sauf étrangères au retrait de l'image qui, quel que soit le médium ou l'art qui le modélise (pictural, photographique, littéraire), ne cesse de partir et de se départir d'elle-même, « *tourné [e] vers ailleurs ou vers nulle part* », comme le dit Nancy du regard de l'écrivain qui disparaît sous les paupières et qui « *retourne là d'où il part, et [...] cesse là où il s'ouvre : c'est le point d'une identité impossible, le point où s'abolit celui-là même qui se cherchait par son regard* »...

GINETTE MICHAUD