

## Ces images que nous sommes

*Nus sommes [la peau des images]*, de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, Yves Gevaert éditeur, 152 p., ill.

*Au fond des images*, de Jean-Luc Nancy, Galilée, « Écritures/Figures », 185 p.

Ginette Michaud

---

Number 192, September–October 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18330ac>

[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 que nous sommes / *Nus sommes [la peau des images]*, de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, Yves Gevaert éditeur, 152 p., ill. / *Au fond des images*, de Jean-Luc Nancy, Galilée, « Écritures/Figures », 185 p. *Spirale*, (192), 47–49.

# CES IMAGES QUE NOUS SOMMES

**NUS SOMMES [LA PEAU DES IMAGES]** de Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy

Yves Gevaert éditeur, 152 p., ill.

**AU FOND DES IMAGES** de Jean-Luc Nancy

Galilée, « Écritures/Figures », 185 p.

**S**'IL EST UN MOT qui fait à lui seul lever tout un monde d'images, c'est bien ce petit mot, « nu », l'un des plus élémentaires et concentrés de la langue, comme si, avant même de signifier ou de dire quelque chose, il se faisait lui-même pauvre et dépouillé, tout en demeurant formidablement puissant dans sa vulnérabilité même (« nu », en français, est un corps sonore amuï, qui résonne à peine, atténué, retenu). On sait à quel point le nu aura été en Occident un registre privilégié de l'art. Or tout l'intérêt de la réflexion proposée par Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy dans *Nus sommes* tient justement à leur manière d'écarter le nu des images coalescentes qu'on est toujours tenté de lui associer (pudeur/obscénité, intimité, dévoilement/révélation, limite imperceptible entre érotisme et pornographie, *methexis vs mimesis*, etc.). Posant pour postulat que le nu occidental, tout en étant tourné vers la curiosité ou le désir, ne se réduit à aucune autre fin que celle de « rien qu'être nu » et qu'il offre au contraire la particularité de « s'exposer pour lui-même et [d']offrir par lui-même un intérêt qui ne serait lié ni à des fins de savoir, ni à des fins de plaisir », le nu n'est pour eux « ni érotique, ni anatomique, ni authentique », comme ils le soulignent d'entrée de jeu dans ce petit livre aussi gracieux qu'élégant, réalisé avec un rare souci du détail et de la mise en page, et tout du long animé par cette idée que l'on touche des yeux aussi bien que des mains (papier peau-de-pêche, illustrations reproduites deux fois : en noir et blanc d'abord, nécessaire contrepoint visuel du texte, puis en couleur à la fin, dans un format inusité, qui appelle une lecture rapprochée).

Conçu sous la forme d'un abécédaire rassemblant vingt-six tableaux, photographies et dessins, de la Renaissance à l'art actuel, *Nus sommes* — le titre provient du premier vers d'un poème de Giacometti, qui aimait « entendre "nus" tel qu'il le prononçait à l'italienne : "nous" » — redonne à la question du nu dans l'art et la pensée son caractère pleinement énigmatique, d'autant plus énigmatique peut-être que le corps nu n'a cessé de faire l'objet d'une attention exacerbée, voire extrême, non dénuée de cruauté, comme en témoignent à l'évidence certaines pratiques contemporaines qui, en versant le sang (étymologie de *crucor*), en brûlant ou en mutilant le corps, croient, non sans illusion ou

régression, s'en prendre littéralement au corps « propre » (Nancy cite les *Autoportraits* de David Nebreda, les performances d'Orlan où la limite entre images extrêmes et mutilations sacrificielles est toujours davantage amincie). Comme il le confiait dans un entretien accordé à Claire Margat au sujet de tels gestes artistiques qui incarnent un désir désespéré « de faire des corps leurs propres icônes », « tout se passe comme si un art qui, pendant si longtemps, avait formé, conformé, des corps de beauté, de désir et de vérité (nudité du vrai) devait maintenant s'en prendre au corps et le fouiller pour y chercher, et de nouveau en arracher le secret d'un beau, d'un vrai, d'un désirable encore à naître. Tous ces corps sont comme de monstrueux accouchements ou avortements. Et tout cela aussi, bien sûr, comme une sorte de parade angoissée autour d'une mimique de sacrifice... [...] Ce n'est pas forcément en faisant couler son sang ou brûler sa chair qu'on fait œuvre d'art. Je ne le dis pas contre les artistes qui le font : je veux dire que rien n'est acquis par ce qui s'interprète immédiatement ou littéralement » (*art press*, n° 281, juillet-août 2002, p. 56).

## À fleur d'image

Une tout autre idée du corps, on s'en doute, est ici interrogée dans ces nus lus « à fleur d'image ». On note d'ailleurs le mode coénonciatif choisi, ou peut-être commandé par ce sujet du nu : non seulement les commentaires portant sur chaque œuvre demeurent-ils indécidablement cosignés (à quels échanges croisés, touches et retouches, ils ont pu, « chacun selon son mode », se livrer, ils ne le disent pas : il faudra s'exercer à mieux lire pour reconnaître et démêler leur voix), mais les coauteurs ont voulu, pour s'approcher de la vérité à fleur de peau de ces images, se dépouiller eux-mêmes de leur savoir, histoire de l'art pour l'un, philosophie pour l'autre, et éprouver le risque d'une pensée elle aussi mise à nu. Car la question du nu dans l'art touche nécessairement à la pensée de l'art, à ce que Nancy nomme « l'art de l'art », pensée sensible et matérielle saisie dans son commencement même, son « Khaos », selon la figure retenue pour la lettre « K » (« Le nu : non pas une "belle forme" », mais cette « ouverture originaire », cette « bouche grande ouverte », cette « érotique de la matière et de la forme » où l'on va toucher, « sentir le sens du nu »). Cette

proximité ambiguë du dénudement et du dénuelement qui se réouvre dans chaque sujet nu (ou indifféremment dans tout sujet du nu) met en effet exemplairement en jeu « la chance de la pensée, s'il s'agit pour elle, avant toute chose, de se tenir dépouillée des significations reçues et des figures tracées ». Chacune de ces images met donc aussi à découvert, en sus de la forme particulièrement « monstrante » et parfois « monstrueuse » de ces nus, que l'art, loin d'être un divertissement, est absolument « indissociable aujourd'hui de la pensée », comme l'affirme le philosophe dans cet entretien.

Ainsi, entre l'art et le nu, une réciprocité est donnée à penser (à voir, à toucher) dans plusieurs de ces fragments, distraits de tout Traité ou Théorie. Comme l'art, le nu ne sert nul dessein (moral, politique, historique, religieux), il ne répond d'aucun « projet » ni « intention », il est « sans fin », « c'est-à-dire sans arrêt et sans satisfaction, sans limite et sans signification — autrement dit, ouvrant infiniment un accès à la vérité » (Nancy, « Y a-t-il encore un monde? », *art press*, p. 57). Contrairement aux apparences, aux normes et conventions qui règlent nos « conceptions » de l'art et du monde, il est sans modèle ni alibi (théologique, ontologique, anthropologique), « Il repose sur soi, et ce "soi" est la peau, la minceur de la peau et de son incarnat », ces « surfaces lisses de nos images, de nos peaux » : « C'est pourquoi l'image est son élément, et sa peau toujours la peau d'une image. Qui se dénuée se fait image : exposition pure ». Pas de fond, de profondeur, d'arrière-fond ou d'arrière-monde : le nu ne cache ni ne révèle plus rien, « derrière » ou « au-delà » de l'image, il ne recèle aucun sens ou vérité à exhiber, il est plutôt le lieu d'affleurement d'une présence paradoxale (ce que Nancy cerne par la notion d'« *ab-sens* »), présence « tout à la fois comblée et dépouillée d'elle-même, [...] retenue en soi d'une exposition complète, pudeur et audace mêlées [...] ».

## Images pas sages

Comme l'écrit avec force Nancy dans « L'image — le distinct » (essai placé en ouverture de *Au fond des images*), on pourrait dire du nu qu'il est par excellence une « image [qui] me jette à la figure une intimité qui m'arrive en pleine intimité ». On entrevoit que la figure du nu —

mais s'agit-il encore d'une figure tant quelque chose d'autre vient s'y délimiter en excès? — n'est plus ici une région subalterne de l'art, un genre ou un motif mineur de l'histoire de la peinture, laquelle n'est d'ailleurs elle-même, Nancy le rappelle aussi dans *Au fond des images*, que « *secousses* », déchainements, pour ne pas dire dans un registre plus explicite, décharges : le nu serait donc la chose même de l'art et non pas seulement un thème (il « *ne fait pas thème mais plutôt limite de la pensée picturale. Or sur la limite, une pensée toujours se trouble et s'inquiète* »). Dans le nu « *quelque chose d'une intimité [...] se porte à la surface* », « *toute sa teneur ontologique est surface, exposition, ex-pression* »; « *son "dedans" n'est pas autre que son "devant"* », autre manière de dire que le spectateur n'est pas davantage « *en face* » d'un tel sujet, mais attiré, tiré à lui. Le nu monte à nous dans l'image, une image qui, contrairement à la croyance populaire, n'est pas sage, mais entraîne et déborde la représentation par sa force, sa poussée, son énergie, son intensité (dans *Au fond des images*, Nancy parlera d'une *mimesis* qui « *enferme une methexis, une participation ou une contagion par laquelle l'image nous saisit* » : nous voilà à nouveau sur la ligne tremblante qui met en contact tout en les séparant le porno et le nu dit « *érotique* »...).

Car justement, Nancy et Ferrari le soulignent dans « *Usage* » au sujet d'une photo de Daniel Julien, *Peep Show*, montrant le caractère vertigineux et en abyme du porno qui s'acharne à monter et à montrer en boucle sa monstration, s'il y a bien une différence nette entre le nu et le porno, celle-ci ne cesse pourtant de vaciller, et ces deux versants de l'image de se toucher tout en s'écartant l'un de l'autre dans une proximité divergente. Déjouant l'opposition simple, bien-pensante entre ces deux usages de l'image, Nancy (j'imagine que ces lignes, question de rythme, sont de lui) déplace, mais de manière infinitésimale, la limite entre ces deux « *touchers* » du nu dans l'image : « *Tout se joue à fleur de peau : celle du nu se pose sur le regard, le touche et le pénètre, elle le dénude à son tour; celle du porno excite l'œil à se machiner en visionneuse [...]. L'un est le nu de la vérité, de son infinie venue en présence, l'autre est le nu d'un accès défini et définitif à la vérité [...], qui se prend au piège d'une représentation de l'imprésentable* ». « *Mais qui peut strictement mesurer cet écart?* », poursuit-il. D'autant que la pudeur ne va pas sans l'obscénité, l'une reprenant ce que lâche l'autre, celle-ci découvrant ce que retire celle-là : « *On désire accéder et se détourner au même instant, dans la même proximité. Le nu contient toujours, plus ou moins exposée, cette contradiction et cette contraction. [...] Accès interdit, mais interdit qui fait accéder — le temps d'être ébloui et de rester interdit* ». C'est en ce sens, sens suspendu, et non en terme de transgression ou d'interdiction, qu'il faudrait analyser la représentation interdite dans l'image nue. Par ailleurs, si toute

image, et à plus forte raison l'image du nu, « *est bien une retenue* », elle « *est aussi la tension d'un élan. Elle est d'abord offerte et donnée à prendre* », comme l'écrit Nancy dans « *L'image — le distinct* » : « *La séduction des images, leur érotisme n'est pas autre chose que leur disponibilité à être prises, touchées des yeux, des mains, du ventre ou de la raison, et pénétrées. Si la chair a joué un rôle exemplaire dans la peinture, c'est qu'elle en est l'esprit, très au-delà de la figuration des nudités. Mais pénétrer l'image, aussi bien qu'une chair amoureuse, veut dire être pénétrée par elle* ». C'est cette force intime qui est à l'œuvre dans le nu et c'est elle, bien plus que la censure ou le scandale, qui nous trouble et vient nous surprendre : car « *Ni imitation, ni reproduction, ni copie* », « *L'image ne la "représente" pas [cette force], mais elle l'est, elle l'active, elle la tire et elle la retire, elle l'extrait tout en la retenant, et c'est avec elle qu'elle nous touche* ». Double mouvement d'attrait et de retrait par lequel « *Il faut voir le nu et dénuder le voir* »...

## Prendre corps

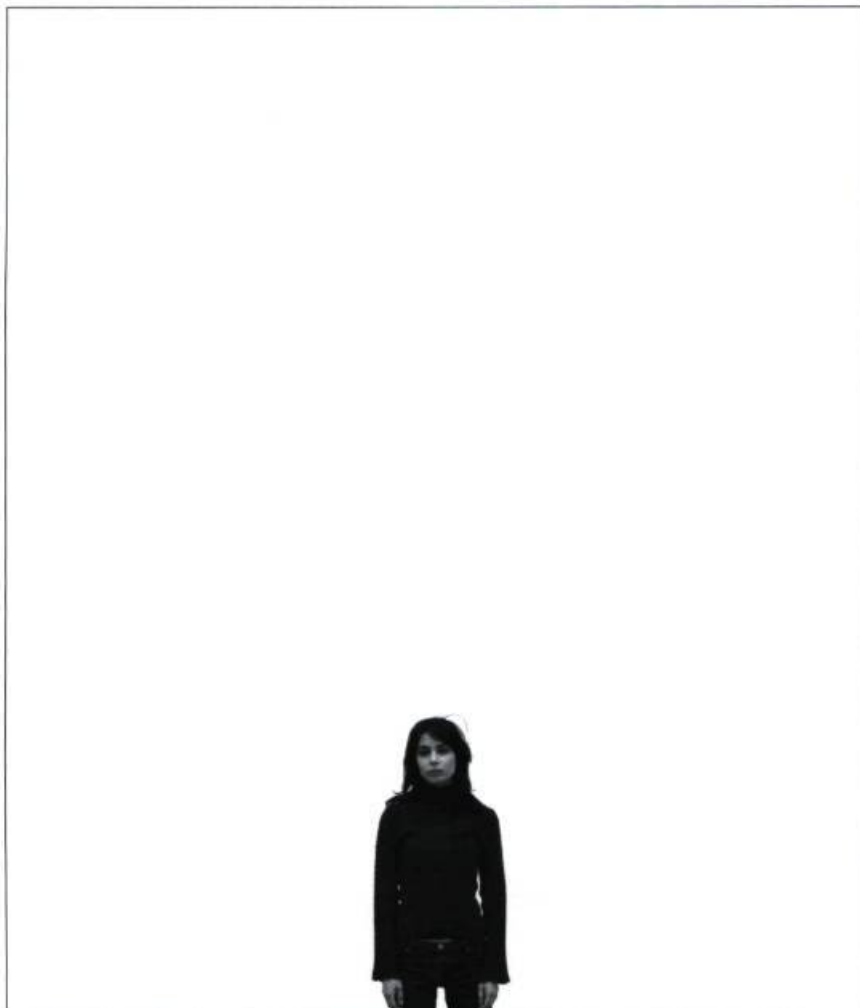
S'il est difficile, et sans doute peu pertinent, de chercher à rendre compte de ce livre en une image « *synthèse* » — à elle seule la forme choisie récuserait une telle tentative, le recours aux fragments-éclats imposant d'emblée l'idée de *membra disjecta* et traduisant le désir d'une « *multiplicité d'approches et de touches* » qui, comme dans le premier texte intitulé « *Acéphale* », « *n'assemble plus une unité* », échappe à tout « *gouvernement* » et tout centre, et entend rester libre d'aller en tous sens —, on peut se demander quelle image du corps prend forme — ou se déforme — ici sous nos yeux. On remarquera d'abord que pour Ferrari et Nancy le nu « *n'est pas enfoui dans l'intériorité mais au contraire porté dans l'exposition totale à une lumière, à un regard qui viennent du dehors* », il est « *un être-toujours-hors-de-soi* », une chose (d'ailleurs souvent vue ici de dos, ou sans visage) qui n'est pas d'abord un « *face à* », « *qui jamais n'a de vis à vis, car le nu ne regarde pas : il est regardé et par lui-même aussi* ». Ce seront précisément cet « *Évanouissement de toute intériorité* », cette évanescence (cette « *venue à la présence [qui] est aussi une soustraction à la présence* »), cette sortie de soi où se présente — où on laisse plutôt se présenter elle-même — l'expérience étrange, souvent bouleversante, d'un « *devenir-sujet, mais un sujet sans visage* » qui retiendront l'attention des deux auteurs [on notera que plusieurs des œuvres commentées sont de manière significative, par leur matière même (sanguine, eau-forte, tableau inachevé, burin), fortement imprégnées de l'idée d'ébauche — et donc d'infinité : à la fois « *Fin de l'infini, infinité de la finitude* »]. Lieu d'une « *partition originale* », d'une « *Division du sujet qui précède toute identité* », le nu a donc peu à voir, on l'aura compris, avec le narcissisme du sujet, mais très

exactement avec ce qui l'ouvre, souvent dans « *l'impossibilité d'une identification précise de la sexualité du nu* », comme dans les photographies de Nan Goldin, par exemple, qui montrent ce lieu de passage indéfini, ce « *transit infini des identités sexuelles* » (on voit d'ailleurs mal ce qui se passe dans ce passage dans *Joana's Back in the Doorway*, la perturbation des sens brouillant bien plus que le seul sens de la vue). Cette « *indécision qui est celle du sexe lui-même, qui traverse et qui travaille le sexuel comme sa propre différence et son ouverture* », elle n'est d'ailleurs pas propre à l'art contemporain, hésitation dont toute l'iconographie *transgender* a fait l'un de ses lieux communs les plus ostentatoires : cette oscillation est déjà sensible dès la Renaissance, et le dos nu de Cornelisz van Haarlem expose dans toute sa puissance « *ce qui se joue autour du cul et au centre du dos* », en ce « *lieu d'un tremblement et d'une attente, le lieu où le dévisagement et l'identification restent toujours à venir* », en cette ouverture, fente ou trou au fond de toute nudité, « *qui n'ouvre sur rien, mais qui ouvre la nudité en tant que telle* »...

Une autre idée affleure également dans plusieurs de ces fragments, à savoir que le nu, chaque nu — car il n'y a de nu que singulier, même s'il pose chaque fois à nouveaux frais la question de l'universel : « *qu'est-ce que l'homme, dans sa généralité?* », et que la réponse est emportée dans la non-idéalité, la singularité absolue, l'« *irrépétabilité* » d'un corps sans précédents ni répliques — vaut essentiellement comme rapport. Comme ils l'observeront avec perspicacité à propos du tableau inachevé de David, Apelle peignant Campaspe, une toile qui porte à son comble les équivoques et les duplicités du désir (depuis la pudeur ambiguë de la maîtresse qui ne cache rien de sa nudité jusqu'à la rivalité symétrique des deux hommes qui la regardent, celle d'Alexandre qui « *désire l'image* » pour assurer sa maîtrise sur elle et celle du peintre Apelle qui « *désire le corps* » mais ne peut le toucher que par image interposée), la nudité « *n'est pas un être, pas même une qualité : c'est toujours un rapport, c'est plusieurs rapports simultanés, à d'autres, à soi, à l'image, à l'absence d'image* ». La toile d'Apelle, au cœur du tableau de David, demeure d'ailleurs non sans raison « *vide et nue : elle est la peinture face à elle-même — comme un grand désir tendu. Ce qui bande ici, c'est la toile [...]* ».

## Au bord de l'image

Loin d'être un hors d'œuvre ou un à-côté « *esthétique* », *Nus sommes* met en contact plusieurs foyers de la pensée de Nancy, notamment dans ses développements quant à l'image (qui n'est pas que visuelle pour lui, mais également tactile, sonore, cinétique, chorégraphique, poétique, etc.). Certaines remarques sur la violence de l'image — car « *il faut admettre aussi que non seulement la violence, mais la violence extrême de*



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

la cruauté, rôde au bord de l'image, de toute image. [...] Toute image, peut-être, est au bord de la cruauté », et bien sûr pas seulement dans les images de sang répandu, si nombreuses, de la pinacothèque occidentale — trouvent d'importants prolongements théoriques dans *Au fond des images* où cette question est traitée avec une grande rigueur, notamment dans « Image et violence » et « La représentation interdite » (consacrée à la question, difficile entre toutes, de la représentation des camps d'extermination et de la Shoah). Par ailleurs, certaines stations de *Nus sommes* ne sont pas étrangères à ce que Nancy nomme la « déconstruction du christianisme », vaste chantier dont il est de plus en plus évident qu'il passe lui aussi, de manière cruciale, par l'image et donc par l'art en général (notamment à cause des rapports que l'image entretient avec le sacré et le sacrifice : selon la distinction

capitale de Nancy, « l'art a toujours commencé, non dans la religion (qu'il y fût ou non associé), mais à l'écart. [...] l'image est nécessairement non religieuse, car elle ne relie pas la terre au ciel mais elle tire celui-ci de celle-là. C'est vrai de toute image, y compris à sujet religieux [...] »). L'importance des figures bibliques et mythologiques parmi les exemples iconographiques retenus dans *Nus sommes* (la *Bethsabée au bain* et *Adam et Ève* de Rembrandt, pour ne nommer qu'eux) relance les analyses percutantes déjà livrées dans *Le regard du portrait* (Galilée, 2000) et *Visitation (de la peinture chrétienne)* (Galilée, 2001), et récemment poursuivies par Nancy dans un autre essai (voir « Ces images qui nous touchent », dans le présent numéro, pp. 50-52), *Noli me tangere/Ne me touche pas*, portant cette fois sur le motif de la levée du corps et du rapport relevant de l'intouchable, entre le divin et l'humain, entre

le corps glorieux du Christ et celui de chair de Marie-Madeleine. Il ne serait pas davantage impertinent de voir dans *Nus sommes* la mise à l'épreuve, sur le versant de l'œuvre dite « d'art », de la réflexion politique de Nancy autour de la communauté impossible (divisée, séparée, irréductiblement à l'écart de toute intimité avec elle-même) telle qu'il la reconfigure.

Au moment de précipiter la chute de ce texte, je me demande si le rappel de ces quelques propositions quant à la nudité de/dans l'art arrive à faire vraiment justice au plaisir pris à la lecture de *Nus sommes*, qui tient pour l'essentiel à la précision des *ekphraseis* auxquelles se livrent les deux auteurs. Une fois traversées les figures parfois insolites de cet abécédaire, ce sont les commentaires éclairants sur des détails des œuvres qui reviennent à l'esprit : les explications concernant le caractère intraitable du sexe masculin, ce « Joker » « à jamais impropre à entrer véritablement dans le jeu » dont Carracci tire ironiquement dans *Le cyclope Polyphème* une verge énorme, musicale, sous la forme d'une flûte exhibée au beau milieu du tableau ; l'attention accordée à la pomme dans l'eau-forte de Rembrandt, *Adam et Ève* (« Nous devons prendre garde à ce qui se passe là où les mains se touchent »), ce fruit qui n'est pas à croquer mais qui nous regarde de son œil secret : « Le fruit organise le toucher et le tremblement des corps, il s'offre en résumé de leurs volumes arrondis, il est un sein et une fesse, un ventre, une joue, et toujours en même temps l'œil qui fait voir combien ce corps est exposé » ; le dos nu de van Haarlem qui nous fait face et qui « convertit l'arrière en avant, mais en avant d'un mouvement qui porte au-devant de lui, en avant de nous, nous prenant en somme nous-même avec lui par-derrrière pour nous tenir debout et non adossé, tenus de nous tenir en face de lui et vers lui » : quelle torsion lombaire en cette phrase aussi ! ; la « mise à nu » associée à une « mise à mort » dans la pose si impudique et ironique des deux *Maja, desnuda puis vestida*, de Goya ; la théière discrètement érectile du tableau de Cézanne, *L'Après-midi à Naples* ; l'analyse si émouvante du paysage et de la nuée menaçant la *Jeune femme au miroir* de Bellini où « cette chair nue, délicate et superbe de jeunesse [...] a sa mort dans son dos comme cette nue a la nuée derrière elle » ; ou encore les « corps tendres et ordinaires » de ces deux femmes anonymes, dans l'étrangeté d'une nudité familière, ni glorieuse ni honteuse : « Avec nous, ici, il n'y a ni honte, ni pudeur, ni splendeur de chair, ni souffrance. Il n'y a pas d'élan ni de chute. Il n'y a ni désir, ni péché. Il y a un suspens [...]. La nudité banale est indécise entre l'angoisse et l'abandon. La peau s'expose, elle s'ignore, elle s'offre et se réserve, elle s'observe comme nous nous observons et nous vous observons. L'une serait la conscience, l'autre l'inconscience, chacune l'une de l'autre, et de vous aussi, vous ici nues et nus comme nous ».

GINETTE MICHAUD