



Le Caravage, *La Mort de la Vierge*, musée du Louvre, Paris. (Bulloz)

Jean-Luc Nancy

Sur le seuil

pour Marie-Ève Druette

Ainsi, nous sommes entrés là où nous n'entrerons jamais, dans cette scène peinte sur une toile. D'un seul coup, nous y sommes. On ne saurait dire que nous y avons pénétré, mais on ne pourrait pas dire non plus que nous sommes en dehors. Nous y sommes d'une manière plus ancienne et plus simple que par aucun mouvement, déplacement ou pénétration. Nous y sommes sans quitter le seuil, sur le seuil, ni dedans, ni dehors — et peut-être sommes-nous, nous-même, le seuil, tout comme notre œil se conforme au plan de la toile et se tisse lui-même dans son étoffe.

*

Sur le seuil, d'un seul coup, une scène s'enlève. Cette scène n'est pas faite pour nous, elle n'est pas disposée pour l'attention ni pour l'intention d'un sujet. Tout se passe dans l'indifférence au visiteur, et cela paraît même devoir rester dérobé à qui ne serait pas, déjà, un familier. Nul ne nous regarde ni ne nous invite. C'est de force, en somme, que nous sommes entrés, indiscrets. Mais cette force d'intrusion est celle de la scène elle-même. Si on osait, on dirait qu'elle nous ravit. En tout cas, nous sommes saisis là, sur place, dans notre discrétion même. Cette force saisit et enlève sur place, comme dans un transport du lieu qui ne serait rien d'autre que le lieu lui-même, sans dedans ni dehors — rien que la mise à plat d'un plan.

Nous sommes saisis là, enlevés dans la levée ou dans l'emportement violent d'une draperie, projetés dans un jet oblique de lumière qui incline les crânes jusqu'au visage de la femme étendue, avant de rejaillir vers nous, par l'éclat d'une nuque offerte, pour finir dans le reflet d'un bassin de cuivre. Ici, à nos pieds, déjà débordant du cadre, l'ovale orangé du bassin, avec celui de la robe qui le redouble, nous donne notre place sur le seuil : nous achevons le cercle, ou bien l'ellipse, des présences rassemblées autour de celle qui repose et de celle qui s'afflige. Nous comparissons avec ces présences.

*

A quoi sommes-nous ainsi présents, ou présentés ? A quoi sommes-nous exposés ? Tout nous montre que c'est à la mort : c'est cela même qu'on nous montre, qu'on nous peint, voici, vous êtes sur le seuil de la mort. L'enlèvement de la scène ne l'ordonne pas à un mouvement ascendant, mais à une lourde tombée, à un

double pan de draperie qui retombe en pointes sévères, double flèche, bec ou index pointé sur les pieds nus de la morte dont la robe, à son tour, étoffe de même teinte, tombe vers le sol, sous la civière ou le lit grossier.

Ses pieds de bois épais, comme ceux de la chaise, reprennent au sol la structure lourde, équarrie, de la poutre et des solives du plafond. Tout pèse dans cette pièce close, comme mortaisée et clouée de haut en bas, plan contre plan, tout est accablant, tous sont accablés. La lumière elle-même tombe.

La provenance du jour dans cette pièce restera hors de la vue, tandis que sa conduite ou son frayage difficile dans la pénombre partage le mur nu d'une diagonale qui croise la retombée de la tenture, et qui donne avec elle tout le schème ou tout le rythme de ce qui se passe, c'est-à-dire de ceci, que ça passe, que ça se perd dans l'ombre ou à même le sol, à nos pieds, et que ce qui est éclairé, c'est l'obscurité même, ce qui est présenté, c'est l'absentement, l'enlèvement.

*

Elle n'est pas morte ici. On l'a portée jusqu'à ce lit de fortune, on y a déposé son corps, lâché dans une pose encore défaite, pour le laver avant les funérailles. On n'a pas disposé ses mains en un geste qui imiterait la prière. On vient d'écartier la couverture dans laquelle on l'avait enveloppée. Le corps et le visage sont gonflés, la chevelure est défaite, le corsage délacé. On a dit que le peintre avait pris pour modèle une femme noyée dans le Tibre. On a dit aussi qu'elle offrait l'aspect d'une hydroptique. L'eau est peut-être l'élément ou le prisme secret de cette scène baignée de larmes. L'eau ou l'huile de la peinture, cela qui lave, cela qui coule ou qui ruisselle, qui se répand et qui imprègne, qui gonfle et qui parfume, l'ablution, la dissolution, la suspension, et le flottement. Pourtant, ce corps est ferme, entier, intact dans son abandon.

Ce n'est pas ici que cette femme est morte, mais ici, elle n'est pas exactement morte. On dirait aussi bien qu'elle repose, comme si elle était encore en-deçà de la mort, ou bien déjà au-delà d'elle. Mais la mort elle-même n'est-elle pas toujours en-deçà et au-delà de la mort ?

Et n'est-ce pas pour cette raison qu'il n'y a pas, qu'il n'y a jamais « la mort elle-même » ?

Et si c'était le sujet de ce tableau, qu'il n'y a pas la mort « elle-même » ? Si c'était son sujet, son rapport, sa substance, son étoffe et son secret ? Qu'il n'y a pas « la mort », mais un mort, une morte, des morts nombreux, fermes, entiers, présents parmi nous, tissés avec nous dans la vie, dans son étoffe et dans son secret ?

*

Cependant, ne cherchons pas à passer derrière la toile, ne cherchons pas plus que la brève immobilisation d'une huile, ne cherchons pas à voir derrière le visible. Nous sommes entrés, déjà, nous sommes exposés à voir, c'est tout ce qu'on nous demande, c'est tout ce qu'on nous permet et c'est tout ce qu'on nous promet.

Par un dispositif qui est loin d'être unique dans la peinture, mais qui trouve ici un de ses lieux d'élection, la toile nous fait ce signe : entrez, et regardez. Venez et voyez. Épuisez vos regards, jusqu'à fermer les yeux, jusqu'à porter les mains sur eux, jusqu'à laisser tomber vos faces sur vos genoux. Voyez l'invisible. C'est l'ordre ou la demande ordinaire de la peinture, très simple, très humble, dérisoire même. Voyez l'invisible, non pas au-delà du visible, ni dedans, ni dehors, mais à même celui-ci, sur le seuil, comme son huile même, sa trame et son pigment.

La peinture n'éclaire donc ici qu'un seul regard : celui des yeux clos de la morte, paupières sur lesquelles toute la lumière tombe. Aussitôt, elle s'étale alentour, mais aussi bien, elle a envahi tout ce corps. Le corps de la femme irradie la lumière, il est la lumière répandue, abandonnée, ne luisant pour aucun autre monde que pour elle-même, pour son propre corps, pour sa propre peau de lumière et pour sa propre étoffe pourpre. Une femme, un visage, une gorge, des mains, mais une autre femme encore, sa nuque, sa joue, sa main.

L'une l'autre se tiennent, se répondent, jetées l'une en arrière, l'autre en avant, l'une de face, l'autre de dos, liées par une blancheur d'étoffe, du drap au corsage, du linceul à la chemise. Tout ici est tissé de tissus.

L'une paraît soutenir l'autre, ployée comme une cariatide sous le buste et sous le ventre gonflé de la morte. L'autre paraît entourer l'une de son bras grand ouvert, la faire entrer dans sa lumière. L'une l'autre se répondent des deux bords de la mort, et entre elles il n'y a pas la mort elle-même, il n'y a rien que la lumière et la mince ligne d'ombre qui borde les corps et les plis des linges et des vêtements.

L'une l'autre femme, en-deçà au-delà de la mort. Non pas la vie, ni une autre vie, mais la clarté de leurs présences alternées, du sein de l'une à l'épaule de l'autre, du dedans de l'une au dehors de l'autre.

*

S'il n'y a pas la mort elle-même, il n'y a pas non plus en-deçà ni au-delà. La mort, nous n'y sommes jamais, nous y sommes toujours. Dehors et dedans, à la fois, mais sans communication entre dedans et dehors, sans mélange, sans médiation et sans traversée. C'est peut-être à cela que nous avons ici accès, comme à ce qui est absolument sans accès. C'est peut-être à cela que nous sommes nous-mêmes l'accès, nous, les mortels. C'est peut-être cela, l'eau, la lumière et l'étoffe de cette visibilité. Cela même, le seuil que nous sommes, nous, les vivants. Le plan même de la toile, en tous les sens de l'expression. La grande draperie comme notre paupière, non pas un voile qui dévoile, pas une révélation, mais le pouvoir et l'intention de voir emportés, tendus et pliés à même l'étoffe, c'est-à-dire à même l'étoffe, la matière qui remplit et qui, d'une même lumière, soutient le regard et l'étouffe.

Du dedans de la peinture au dehors de la peinture, il n'y a rien, pas de passage. Il y a la peinture, il y a nous, indistinctement, distinctement. Ici, la peinture est notre accès à ceci, que nous n'accédons pas — ni au dedans, ni au dehors de nous-mêmes. Ainsi, nous existons. Cette peinture peint le seuil de l'existence. Dans ces

conditions, peindre ne veut pas dire représenter, mais simplement poser le plan, la texture et le pigment du seuil.

*

S'il est ici question de mort, c'est plutôt du côté de ces hommes. Les plus visibles parmi eux sont très âgés. La lumière détache durement trois crânes chauves. Leur groupe sort à peine de l'ombre, il reste immobile, étranger au rythme des deux femmes, de leurs corps et des étoffes rouges. Le groupe des hommes soutient l'ombre, il en est la forme nombreuse, plutôt qu'il ne s'en extrait. Ils forment l'autre seuil, ils sont dedans ce que nous sommes dehors. Mais entre la robe et la draperie, c'est comme une mâchoire monstrueuse ouverte sur ce peuple d'ombres, pour le vomir ou pour l'engloutir.

Avec leurs longues tuniques tombant droit dans le plan de la toile, ils sont tous, tous les onze, la mort « elle-même », c'est-à-dire qu'ils ne sont pas. Ils ne sont pas, tous ensemble, pas plus qu'il ne sont un par un, étant tous pareils, comme nous le sommes et comme ils sont pareils à nous, figures et couleurs rapidement noyées dans des fonds indistincts, nos semblables, nos prochains, sauf peut-être celui qui songe à l'aplomb du visage lumineux. Lui, singulier, plus jeune, semble se souvenir d'autre chose que de leur douleur osseuse et figée.

Qui est-il donc ? Pourquoi ne pas commencer par lui l'intermède nécessaire de la représentation, ou de la signification ?

Il est l'apôtre Jean, le disciple bien-aimé, celui que tant de peintres auront peint avec la grâce d'une femme. Ces hommes sont les Apôtres, et la morte est la Vierge, et l'autre femme, Marie-Madeleine. Ce tableau fut commandé pour une église de Carmes Déchaussés, à Rome, où il devait représenter la Dormition de la Vierge, ou son *transito*, son passage vers le ciel. Mais il fut refusé — *fu levata via*, dit la chronique — et le duc de Mantoue le racheta, sur le conseil du peintre Rubens. Les motifs de ce refus sont restés en partie obscurs. Les historiens et les commentateurs les éclairent à peu près ainsi :

Le Caravage, ici bien plus qu'ailleurs, avait écarté le sacré, la gloire et la royauté de la Vierge dans l'imminence de son Assomption. Point d'ouverture sur le ciel et sur son trône, point d'anges prêts à l'enlèvement de Marie. Le peintre avait transformé la scène surnaturelle en scène populaire. Son modèle avait pu être une femme noyée, mais aussi une prostituée, une de ses maîtresses, à qui il ne concédait visiblement que la minceur d'une auréole évanescence. Ce n'était plus une dormition, ni un *transito*, un passage et un accès à l'autre vie, c'était une mort vulgaire.

Pendant, un tout autre commentaire religieux est possible, et il a été fait. Le Caravage témoignerait ici d'une spiritualité nouvelle en son temps (et méconnue par les Carmes), profondément humaine, qui salue dans Marie la co-rédemptrice de l'existence la plus humble. Pour cela, bien loin de la peindre « sans bienséance », comme on l'écrivit, il lui donne la pose même du Christ en croix, et il indique par son corps gonflé sous la robe pourpre le ventre qui porta le Sau-

veur. Par le bassin, le linge et les pieds nus (qui sont aussi ceux des Carmes Déchaussés), il rappelle le lavement des pieds, comme le fait à son tour Marie-Madeleine au premier plan. Les pieds lavés sont purifiés, et ils font passer d'un monde à l'autre.

La littérature sur ce sujet est assez abondante pour qu'il soit vain d'en donner plus que ce résumé lapidaire. Comme de juste, les interprétations ne s'annulent pas. La toile contient assurément toutes ces représentations ensemble, et d'autres encore — comme une, par exemple, plus moderne, qu'on pourrait imaginer à partir de l'hystérie paisible de ce ventre.

*

Mais il faut, justement — c'est cela qui est juste —, laisser autant qu'il est possible la représentation et l'interprétation. Il faut rester à même la toile, coller à elle, sur son seuil. Revenons à saint Jean. C'est de son Apocalypse, Le Caravage ne pouvait pas l'ignorer, qu'est tirée l'Antienne de l'Introït de la Messe de l'Assomption, dont voici le texte : « Un grand signe apparut dans le ciel : une Femme revêtue du soleil, la lune sous les pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles. »

Jean s'est détaché des autres et retourné vers eux. Sa main gauche est à l'aplomb de la face de Marie, comme un point d'inflexion, de réflexion ou de réverbération de toute la lumière du tableau. Il pense, il est la pensée du tableau. Entre l'étoffe rouge et l'étoffe rouge, une pensée tendue comme un fil.

Outre la couleur, la robe et le rideau ont en commun la présence d'un cordon, ou d'un lacet, chaque fois dénoué, délacé, retenant mal l'étoffe. Le vêtement pourrait dénuder le sein, la draperie pourrait retomber sur la scène. La pensée reste suspendue, entre nouage et dénouement. Les signes sont dissociés, désassemblés. Comme on le remarque çà et là sur la toile, la trame est à nu, par la volonté du peintre. L'œil touche au-dessous de la peinture, à son support, son sujet, sa substance et son étoffe.

Jean s'est détaché des autres et il les considère, plus qu'il ne regarde la femme. Ces hommes, comme lui, viennent de loin : leurs vêtements sont à l'antique, tandis que les femmes sont habillées à la façon romaine du temps. Ces hommes séjournent dans le passé de la religion et dans le passé de la peinture. Ils se sont seulement avancés jusqu'au seuil du présent, comme nous avons fait pour notre part, venant d'une autre espèce de passé. Ils ne dépassent pas le seuil, dans leurs tuniques décolorées et dans leurs poses hiératiques. Ils ont derrière eux un mur nu, sans tableaux et sans ornements. Eux, les apôtres, porteurs d'épîtres, les annonceurs d'évangiles, ils n'ont plus de message. Ou bien, leur unique nouvelle, c'est que le message est passé.

Ici, il n'y a pas de message, et pas de passage. Entre Jean et les deux Marie, il y a seulement un présent de lumière, de couleur, d'étoffe et de corps.

*

Ce quadruple présent se rassemble sur les lèvres de Marie. Aucune partie de la toile n'est plus dessinée que cette bouche : c'est elle, la minuscule verticale qui

tend toute la hauteur du tableau. C'est elle, la bouche, qui fait l'entame et la trace de toute la peinture. Et d'abord, de la figure qui est proprement la seule du tableau. Figure qui ne représente pas, qui n'identifie pas, qui n'est pas exemplaire, qui n'est que ce qu'elle est : la manière infiniment singulière dont un tracé ne se configure en vertu d'aucune autre essence que de l'existence inimitable de sa singularité. Existence aussitôt perdue, modèle abandonné, moule renversé.

La figure renversée fait les lèvres offertes, encore soulignées par les narines très visibles, et par la fossette un peu lourde du menton. Ce qui est modelé avec tant de soin, c'est une pesanteur, un abandon et une attente.

Ces lèvres ne parlent pas. Elles répondent à tout l'enlèvement de l'immense tenture. Elles lui répondent à la manière dont, en termes classiques de peinture, les « carnations » — c'est-à-dire les parties visibles des corps — répondent aux « étoffes ». Étoffes et carnations, voilà toute cette peinture, et en ce sens, elle n'a rien à voir ni avec la question du voile, ni avec celle de l'incarnation. Pas de mystère, ici — le mystère est passé. Mais la texture et la teinture des évidences, nature morte et tableau vivant, et pourtant ni l'une ni l'autre.

Le modèle de Marie aurait donc été une fille de plaisir — *meretrice, cortigiane*, insiste la chronique — qui aurait couché avec le peintre. Même si ce fait n'est pas certain, il est en revanche assuré que l'autre Marie est une prostituée. Elle est la putain modèle, mais en quel sens faudra-t-il le prendre ici ?

Quoi qu'il en soit des circonstances réelles, le modèle du peintre n'aura pas été la Mère de Dieu, Souveraine des cieux, et s'il n'a pas été non plus une fille de joie, du moins fut-il le plaisir d'une fille.

Mais il est non moins certain que Marie la Vierge est le modèle de Marie la Pécheresse et la Pénitente, celle qui lave les pieds du Christ avec du parfum, puis les essuie avec ses cheveux, ces mêmes cheveux ici soigneusement tressés. Cette coiffure galante luit doucement parmi les reflets cuivrés du premier plan, tout près de nous, à nous toucher. A la place du diadème royal qu'il eût fallu à l'autre femme, cette tresse est tout l'ornement de la toile.

Marie est le modèle de Marie, et la réversibilité, ici, n'en finit pas. Chacune est comme le dehors de l'autre, ou comme son dedans, simultanément, alternativement. Chacune l'étoffe ou la carnation de l'autre. Il n'est plus possible de savoir où est la mère du dieu, où est la fille de joie. Où est la sainteté, où le plaisir. Mais ce n'est pas un jeu spéculaire. L'une ne se voit pas dans l'autre. Elles échangent plutôt leurs absences de regard. Et de même qu'on devine les larmes de l'une, on devine une joie de l'autre. Cette joie imperceptible est tout ce qui passe à côté de la mort, le long d'elle, ni dedans, ni dehors.

*

Il n'y a pas résurrection, ni assomption. Il y a plus et moins qu'une négociation ou qu'une philosophie de la mort. Il n'y a ni abîme, ni extase, ni salut. Il y a plaisir et peine, qui se touchent sans se rejoindre, qui s'opposent sans se déchirer.

Toutes ces mains, ici, tenues, tendues, posées, comme un tâtonnement multiple de la lumière.

Marie est le modèle de Marie, mais aucune figure ne leur est commune. Sans doute, elles se rapportent ensemble à une troisième, mais qui n'est pas une figure, ou qui l'est à peine. L'une et l'autre sont une nouvelle Ève, l'une selon la naissance de l'homme, l'autre selon sa chute, double venue au monde, étoffe et carnation.

Dans la *Mise au tombeau* du même peintre, les deux Marie sont côte à côte, inclinant pareillement la tête, et Marie-Madeleine porte la même robe et la même coiffure qu'ici. Mais ici, la Vierge est devenue plus jeune, et elle se conforme à l'autre Marie, à l'autre moitié d'Ève.

Ou plutôt : il n'y a pas une seule Ève. Ève est au moins deux Ève, Marie et Marie. Marie-Ève, deux fois, de part et d'autre de la mort qui n'a pas de bords. Les cordons et lacets défaits sont aussi des serpents, et de même la tresse. Le Caravage a peint une « Madonne au serpent », qui fut également accusée de manquer de dignité.

*

Ève, Hawwah, ce nom fut donné par Adam à la femme parce qu'il signifie « la vivante ». La Genèse dit : « parce qu'elle fut mère de tout vivant ». Ève est la vie de la vie, ce qui s'entend du plaisir comme de la mort. Cela s'entend comme cela se divise. La femme est ce qui se divise.

Ce n'est pas le salut, ce n'est pas la rédemption. Il n'y a rien, ici, à racheter. Il n'y a pas, en effet, la religion de l'Assomption, qui est une extrémité d'idolâtrie dans la religion de la Rédemption. Pas d'idolâtrie, pas de religion, pas de service divin de la peinture. Mais c'est la peinture qui peut s'emparer de l'idole pour en retourner l'icône en image lumineuse, et pour convertir l'image en étoffe et en carnation. D'un même geste, cette peinture pratique l'iconoclasme et le présent de l'image, l'aphanisis et le phénomène. Elle défait les semblants, fait paraître et comparaître les semblables : Marie-Ève et Ève-Marie, et nous, et nous encore, nous les mortels, nous les vivants.

Ce n'est pas le « Salve Regina » qu'attendaient les Carmes, mais c'est la salutation bien connue, *Ave, Eva*. Salut par la réversibilité du nom de la femme, par sa dépropriation, sa mise dehors/dedans. Salut lui-même réversible : *ave* gravé sur un tombeau signifiait « adieu », tout comme il signifiait « bonjour » dans la langue courante.

Ici, maintenant, une nouvelle Ève pleure auprès d'une autre, qui s'absente ou qui jouit. Mais les lèvres de l'autre baisent cette surface dont nous formons le seuil. Une peinture pose sa bouche sur la nôtre, et dit « bonjour, adieu » à la lumière, à la présence.

*

La lumière, la présence : ce qu'en un autre langage on peut nommer l'ouvert. C'est à l'ouvert que nous n'avons pas d'accès, parce que l'ouvert lui-même est

l'accès à tout ce qui est. La présence n'est pas une forme ni une consistance de l'être, elle est l'accès. La lumière n'est pas un phénomène, mais la vitesse-limite du monde, celle de toute apparition et de toute exposition.

La lumière est le « bonjour, adieu », le salut auquel nous n'accédons pas, parce qu'il est l'accès. L'accès n'est pas un défilé, ce n'est pas un orifice, c'est une étendue, une zone, un plan. C'est la bouche close comme la concentration, le foyer, le toucher de toute la toile. La bouche comme le goût de la toile tout entière.

Si nous accédons, nous sommes dans le goût, dans le plaisir ou dans le déplaisir. Le goût est flatté, ou bien il est heurté. Cette peinture a heurté le goût spirituel des Carmes. Pour autant, elle ne flatte pas non plus un goût pour la mort. Elle se tient ailleurs, elle flatte et heurte autrement. Flatter, c'est lisser et aplanir une surface, c'est disposer l'étendue — le *flat* germanique ou le *platus* grec. Cette peinture dispose et expose son plan. Elle le met à plat. Heurter, c'est frapper de la tête, comme un bélier. Plusieurs têtes, ici, heurtent le plan de la toile, ou bien, ces têtes sont le heurt de la toile elle-même. Mais la bouche de Marie flatte et heurte à la fois. Les lèvres de l'une et les tresses de l'autre, l'immense draperie et le pauvre linge sur le bord du bassin.

*

Ave répond au grec *chairé*, « réjouis-toi », lui aussi employé pour l'adieu aussi bien que pour la rencontre. Réjouis-toi, Ève, toi qui es le nom de la joie, ou bien, réjouissons-nous au nom de la joie — c'est-à-dire au nom de ceci, que la joie n'a pas de nom, qu'elle démultiplie tous les noms, retourne chacun d'eux en un salut lancé par-delà les noms, en-deçà des noms. Le lieu du nom est celui de la mort. Mais ici, dedans/dehors, c'est autre chose : non pas la perte de ce monde, ni la mort à ce monde, ni l'assomption sous un Nom, mais la mort en ce monde, comme sa trame, son eau, son étoffe et sa carnation.

Ici, entrez et voyez. Voir les morts en ce monde, voir leurs corps en ce lieu, sans peindre la vie aux couleurs de la mort. Ce serait peindre sans religion, peindre avec les couleurs de la peinture.

Autre chose que la mort — rien d'autre, pourtant, et par conséquent, la mort elle-même, en un sens. Mais ce sens n'a pas de sens. Un autre ou une autre que la mort, et qui ne serait pas « la vie de l'esprit », mais encore la mort, l'autre de la mort qui n'est elle-même que l'autre, l'altération infinie, nous autres mortels, nos existences sur le seuil.

A cela, il n'y a pas d'accès, pas d'entrée. C'est là que nous sommes entrés, venant de loin, de tout près, touchant de nos pieds nus au bassin de cuivre et à la robe d'une femme, ne touchant pas, touchés.

(prononcé au Louvre, devant *La Mort de la Vierge* du Caravage, le 22 juin 1992)