

*Noli me tangere* – *Ne me touche pas* : c'est une scène singulière de l'évangile de Jean, et c'est une parole emblématique pour des situations de violence ou de désir. C'est aussi, et d'abord, le rappel lapidaire d'un tabou majeur de toutes les cultures : celui du toucher. Or Marie-Madeleine, à qui cette parole est adressée par Jésus, a connu dans l'hagiographie un destin bien particulier : amante tantôt physique et tantôt mystique du Christ, double féminin et sensuel de l'incarnation que son Seigneur est censé représenter, pécheresse dont le repentir poursuit la volupté, son personnage est fait pour troubler aux deux sens du mot la légende religieuse. Comment donc interpréter la scène, et la « résurrection » qu'elle veut annoncer ? Comment les peintres l'ont-ils interprétée ? Que nous font-ils voir entre ces deux corps levés l'un vers l'autre, qui se frôlent et qui s'écartent ?

Jean-Luc Nancy est philosophe, il est l'auteur de nombreux ouvrages dont récemment *Au fond des images* (Galilée).

Noli me tangere

Jean-Luc Nancy

Jean-Luc Nancy

# Noli me tangere



Le rayon des curiosités

couverture : livres@IDSland.com

*Noli me tangere*, Titien, détail, © National Gallery, Londres



9 782227 470767

17 €

  
Bayard

# Jean-Luc Nancy

## DU MÊME AUTEUR

*Aux Éditions Galilée*

*Le titre de la lettre*, avec Philippe Lacoue-Labarthe, 1972.  
*La remarque spéculative*, 1973.  
*Le partage des voix*, 1982.  
*Hypnoses*, avec Mikkel Borch-Jacobsen et Éric Michaud, 1984.  
*L'oubli de la philosophie*, 1986.  
*L'expérience de la liberté*, 1988.  
*Une pensée finie*, 1990.  
*Le sens du monde*, 1993 ; rééd. 2001.  
*Les muses*, 1994 ; rééd. 2001.  
*Être singulier pluriel*, 1996.  
*Le regard du portrait*, 2000.  
*L'intrus*, 2000.  
*La pensée dérobée*, 2001.  
*La connaissance des textes*, avec Simon Hantaï et Jacques Derrida, 2001.  
*L'« il y a » du rapport sexuel*, 2001.  
*Visitation (de la peinture chrétienne)*, 2001.  
*La communauté affrontée*, 2001.  
*La création du monde – ou la mondialisation*, 2002.  
*À l'écoute*, 2002.  
*Au fond des images*, 2003.

### *Chez d'autres éditeurs*

*Logodaedalus*, Flammarion, 1976.  
*L'absolu littéraire*, avec Philippe Lacoue-Labarthe, Le Seuil, 1978.  
*Ego sum*, Flammarion, 1979.  
*L'impératif catégorique*, Flammarion, 1983.  
*La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1986.  
*Des lieux divins*, Mauvezin, TER, 1987 ; rééd. 1997.  
*La comparution*, avec Jean-Christophe Bailly, Christian Bourgois, 1991.  
*Le mythe nazi*, avec Philippe Lacoue-Labarthe, L'Aube, 1991.  
*Le poids d'une pensée*, Québec, Le Griffon d'argile/Grenoble, PUG, 1991.  
*Corpus*, Anne-Marie Métailié, 1992.  
*Nium*, avec François Martin, Valence, Erba, 1994.  
*Résistance de la poésie*, Bordeaux, William Blake & Co, 1997.  
*Hegel, l'inquiétude du négatif*, Hachette, 1997.  
*La naissance des seins*, Valence, Erba, 1997.  
*La ville au loin*, Mille et Une Nuits, 1999.  
*Mmmmmmm*, avec Susanna Fritscher, Au Figuré, 2000.  
*Dehors la danse*, avec Mathilde Monnier, Lyon, Rroz, 2001.  
*L'évidence du film*, avec Abbas Kiarostami, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001.  
*« Un jour, les dieux se retirent... »*, Bordeaux, William Blake & Co, 2001.  
*Transcription*, Credac, Ivry-sur-Seine, 2001.  
*Nus sommes*, avec Federico Ferrari, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002.  
*Sans titre/senza titolo*, avec Claudio Parmiggiani, Milan, Gabriele Mazzotta, 2002.

# Noli me tangere

## Essai sur la levée du corps



Collection  
**Le rayon des curiosités**  
dirigée par Suzanne Doppelt

## Prologue

Sans doute n'y a-t-il pas un seul épisode de l'histoire ou de la légende de Jésus de Nazareth qui n'ait été représenté dans l'iconographie chrétienne et post-chrétienne, orientale et occidentale. Aussi bien étaient-ce, dans l'âge de ces images, une société et une culture entières qui se reconnaissaient comme « chrétienté ». De l'annonce de la conception du Christ jusqu'à son départ de ce monde, les peintres, les sculpteurs et dans une mesure moindre les musiciens ont pris pour motif chacun des moments du récit exemplaire.

Ce récit, au demeurant, se présente comme une succession de scènes ou de tableaux : le fil proprement narratif y est très mince et les épisodes y sont moins des moments d'une progression que des stations devant des

ISBN 2.227.47076.3  
© Bayard Éditions, 2003  
3-5, rue Bayard, 75008 Paris

représentations exemplaires ou des leçons spirituelles, les unes le plus souvent mêlées aux autres comme c'est tout spécialement le cas dans la forme de la parabole, elle-même expressément désignée dans les textes évangéliques en tant que mode propre de l'enseignement de Jésus, tout au moins de sa prédication publique<sup>1</sup>. Mais il n'est pas impossible de dire que le récit évangélique tout entier se présente comme une parabole : si cette dernière constitue un mode de figuration par un récit chargé de représenter un contenu moral, la vie de Jésus est tout entière une représentation de la vérité qu'il dit être lui-même. Mais cela signifie que cette vie n'illustre pas seulement une vérité invisible : elle est identiquement la vérité qui se présente en se représentant<sup>2</sup>. Telle est du moins la proposition de la foi chrétienne : on n'y croit pas seulement à des vérités signifiées, traduites ou exprimées par un prophète, on y croit aussi ou on y croit d'abord, et peut-être en définitive exclusivement, à la pré-

1. Mt 12,34-35 ; Mc 4,33-34.

2. La parabole se distingue ainsi nettement de l'allégorie. À cet égard, je partage la conviction de Jean-Pierre Sarrazac, lui-même reprenant la thèse exégétique de Charles Harold Dodd, dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002. Cf. p. 50 à 65.

sentation effective de la vérité en tant que vie ou existence singulière.

Dans cette mesure, la vérité se fait ici elle-même parabolique : le *logos* n'est pas distinct de la figure ou de l'image, puisque son contenu essentiel est précisément ceci que le *logos* se figure, se présente et se représente, s'annonce comme une personne qui survient, qui se montre et en se montrant montre l'original de la figure. « Qui m'a vu a vu le Père. Co ī d' u : Montre-nous le Père<sup>3</sup> ? » : il n'y a rien ni personne à montrer, rien ni personne à dévoiler ou à révéler. La pensée de la révélation comme mise au jour d'une réalité cachée ou bien comme déchiffrement d'un mystère n'est que la modalité religieuse ou croyante (au sens d'une forme de représentation ou de savoir subjectif) du christianisme ou du monothéisme en général. Mais dans sa structure profonde, non religieuse (ou selon l'auto-déconstruction, qui s'y met

3. Jn 14,9 (en règle générale, je suivrai la traduction de Jean Grosjean, *La Bible. Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971). Je veux en effet rester en retrait des discussions autour des tentatives pour renouveler la traduction de ces textes : les artistes dont les œuvres accompagnent et conseillent en quelque manière cet essai n'avaient pas connu de telles discussions.

en jeu, de la religion)<sup>4</sup> et non croyante, la « révélation » constitue l'identité du révélabile et du révéle, du « divin » et de l'« humain » ou bien du « mondain ». Elle emporte aussi avec elle, de ce fait, l'identité de l'image et de l'original, fût-ce en y impliquant, de manière parfaitement conséquente, l'identité de l'invisible et du visible.

Il s'ensuit que le récit évangélique considéré comme une parabole de paraboles se propose simultanément comme un texte à interpréter et comme une histoire vraie, la vérité et l'interprétation s'y faisant iden-

4. Par « déconstruction du christianisme » j'essaie de désigner un mouvement qui serait à la fois d'analyse du christianisme – à partir d'une position supposée capable de le dépasser – et de déplacement propre, avec transformation, du christianisme lui-même se dépassant, se déposant tout en donnant accès à des ressources qu'il recèle et recouvre à la fois. Pour l'essentiel, il s'agit de ceci : non seulement le christianisme se détache et s'excepte du religieux, mais il désigne en creux, au-delà de lui, le lieu de ce qui devra finir par se dérober à l'alternative primaire du théisme et de l'athéisme. En réalité, cette déconstruction travaille, sur des modes divers, l'ensemble du monothéisme des « religions du Livre ». Ce travail répond toujours à ceci : le dieu « Un » n'est précisément plus « un dieu ». J'y reviendrai ailleurs de façon thématique. Le petit essai qu'on va lire est dans l'obédience de ce thème, mais il ne le nourrit que de façon latérale.

tiques l'une à l'autre et l'une par l'autre. Non pas cependant de telle manière que la vérité apparaisse pour finir au fond de l'interprétation, ni de cette autre manière selon laquelle la vérité serait aussi infinie et multiple que le sont les interprétations toujours recommencées. L'identité de la vérité et de ses figures doit s'entendre autrement, en un sens que manifeste précisément la pensée de la parabole. Lorsque Jésus est prié par ses disciples de s'expliquer sur son usage des paraboles, il leur déclare qu'elles sont destinées à ceux à qui il n'est pas « donné de connaître les mystères du règne des Cieux<sup>5</sup> » (ceux à qui cette connaissance est donnée sont les disciples). À ceux-là qui « regardent sans regarder et entendent sans entendre ni comprendre<sup>6</sup> », on pourrait s'attendre que la parabole ouvre les yeux, instruisant d'un sens propre par sa formule figurée. Or Jésus ne dit rien de tel. Il déclare au contraire que les paraboles accomplissent pour leurs auditeurs les paroles d'Isaïe : « Vous entendrez ce que vous entendrez, mais vous ne comprendrez pas ; vous regarderez ce que vous regar-

5. Mt 13,11.

6. *Ibid.*, 13.

derez, mais vous ne verrez pas<sup>7</sup>. » Et c'est très exactement dans ce contexte qu'il prononce l'une de ses sentences les plus connues et les plus paradoxales : « On donnera à celui qui a et il aura en plus ; mais celui qui n'a pas, on lui enlèvera même ce qu'il a<sup>8</sup>. » Le but de la parabole est donc d'abord de maintenir dans sa cécité celui qui ne voit pas. Elle ne procède pas d'une pédagogie de la figuration (de l'allégorie, de l'illustration), mais tout au contraire d'un refus ou d'un déni de pédagogie.

On doit remarquer en outre que « ceux qui regardent sans regarder » sont très exactement les termes qui, dans d'autres textes de l'Ancien et du Nouveau Testament, désignent aussi bien les idoles que leurs adorateurs<sup>9</sup>. Le culte des « idoles » n'est pas condamné en tant que rapport à des images, mais en tant que ces dieux et les yeux qui leur rendent le culte n'ont pas d'abord accueilli en eux la vue antérieure à tout visible par laquelle seulement il peut y avoir divinité et adoration. C'est pourquoi il faut avoir déjà pour recevoir : il faut avoir, précisément, la disposi-

tion réceptive. Et cette dernière ne peut elle-même qu'avoir déjà été reçue : ce n'est pas un mystère religieux, c'est la condition même de la réceptivité, de la sensibilité et du sens en général. Les mots « divin » ou « sacré » pourraient bien n'avoir jamais rien désigné d'autre que cette passivité ou cette passion initiatrice de toute espèce de sens, sensé, sensitif ou sensuel.

La parabole ne va pas de l'image au sens : elle va de l'image à une vue déjà donnée ou non. « Magnifiques vos yeux, ils regardent ! » dit Jésus aux disciples<sup>10</sup>, ou bien cette autre formule plusieurs fois répétée : « Entende qui a des oreilles<sup>11</sup> ! » La parabole ne parle qu'à celui qui l'a déjà comprise, elle ne montre qu'à ceux qui ont déjà vu. Aux autres, elle cache au contraire ce qui est à voir et le fait même qu'il y ait à voir. L'interprétation la plus étroitement et la plus tristement religieuse de cette pensée serait celle selon laquelle la vérité serait réservée aux élus, qui seraient en outre, selon le texte, toujours le petit nombre. L'interprétation religieuse moyenne revient à dire que la parabole offre

7. *Ibid.*, 14.

8. *Ibid.*, 12.

9. Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon étude « La représentation interdite » dans *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

10. *Ibid.*, 16.

11. *Ibid.*, 9.

une vision atténuée et provisoire, incitant à chercher plus loin : mais c'est très manifestement ce que le texte interdit de penser (même si cette interprétation est fréquente). Mais le texte oblige au contraire à penser que la parabole et la présence ou l'absence de la vue « spirituelle » sont directement et immédiatement corrélatives. Il n'y a pas plusieurs degrés de figuration ou de littéralité du sens ; il y a une seule « image » et face à elle une vision ou une cécité. Sans doute, il arrive plus d'une fois à Jésus de traduire pour ses disciples l'une de ses paraboles. Ce faisant, pourtant, il ne fait que leur restituer la vue qu'ils ont déjà. Encore une fois, la parabole restitue la vue ou la cécité. Elle redonne le don ou la privation de la vue en vérité<sup>12</sup>.

La parabole n'est donc pas dans la relation de la « figure » au « propre », ni dans la relation de l'« apparence » à la « réalité », ou

12. Comment penser la contingence de ce don ou de cette privation ? Il faudrait ouvrir ici la question de l'élection ou de la grâce, ce qui excéderait notre propos. Disons simplement, dans notre contexte immédiat, que les disciples – toujours désignés ou choisis sans raison probante, voire à contre-raison – ne sont pas choisis parce qu'ils ont déjà la « vue », mais au contraire la reçoivent parce qu'ils sont choisis.

dans la relation mimétique ; elle est dans la relation de l'image à la vue. L'image est vue si elle est vue, et elle est vue lorsque la vision se fait en elle et par elle, de même que la vision ne voit que lorsqu'elle est donnée avec l'image et en elle. Entre l'image et la vue, ce n'est pas imitation, c'est participation et pénétration. C'est participation de la vue au visible et du visible à son tour à l'invisible qui n'est autre que la vue elle-même. (La *methexis* dans la *mimesis*, c'est sans doute l'un des énoncés du chiasme gréco-juif où se noue l'invention chrétienne.)

De ce fait, la parabole est loin de se laisser rabougir dans la formule d'une allégorie. Elle participe elle-même du don de la vue et de cet « en plus » assuré à ceux qui ont déjà. Dans la parabole, il y a plus qu'une « figure », mais il y a aussi – comme en sens inverse – plus qu'un sens premier ou dernier. Il y a un surcroît de visibilité, ou plus précisément il y a un double surcroît de visibilité et d'invisibilité.

C'est de cette manière que les paraboles ont perpétué leur efficace bien au-delà de la religion. Dans les noms ou dans les expressions de l'« ivraie », du « bon Samaritain », du « fils prodigue » ou des « ouvriers de la onzième heure », scintille un éclat singulier,

résonne un supplément de signification absolument irréductible, non seulement à la religion chrétienne, mais encore à la morale laïcisée qu'un Européen cultivé sait encore attacher à ces figures. Certes, en tant que dépôts culturels, celles-ci ne sont guère différentes de figures mythologiques telles que « Hercule à la croisée des chemins » ou bien « les Nymphes des bois et des sources ». Mais une différence saute aux yeux : là où Hercule et les Nymphes, sortis d'un contexte mythique et rituel, sont d'emblée des allégories qui se présentent comme telles, les paraboles restent obstinément, en quelque façon, « tautologiques », c'est-à-dire s'énonçant elles-mêmes et non autre chose, selon le terme que Schelling a forgé pour caractériser, précisément, le mythe dans sa force propre. Il en va d'elles, à cet égard, comme des fables : dans « La cigale et la fourmi », il y a plus que dans l'opposition de l'insouciance et de la prévoyance besogneuse. Il y a des figures, des silhouettes, des noms et des sonorités qui relancent sans fin des ressources de sens que les concepts ne peuvent laisser jaillir. À la fin, la vérité de la fable est toujours encore en excès sur le sens qu'en fournit la « moralité ». Au-delà du sens : invisible au beau milieu de la figuralité visible. Or il ne s'agit

G'agit que de la forme à laquelle on se réfère que  
 l'homme de la terre ne peut pas saisir  
 l'idée de la fable qui est une parole de la terre  
 une parole humaine et non une parole divine

## Prologue

avec les fables – de Phèdre à La Fontaine – que d'une vérité typiquement désenchantée. La fable, c'est l'envers du mythe, la leçon sans grandeur sacrée (là où le mythe aurait été la grandeur immortelle sans autre leçon que le terrassement tragique des mortels).

Mais la parabole chrétienne fraye une autre voie, avec laquelle il est bien possible que toute la littérature moderne ait quelque rapport essentiel (ou peut-être aussi tout l'art moderne : en un sens, ce petit livre s'emploie à débroussailler un peu cette hypothèse). L'excès de sa vérité n'a pas le caractère indéterminé d'une leçon générale en quelque sorte surdimensionnée pour chaque cas particulier, et proposant un principe régulateur. Mais son excès est toujours d'abord celui de sa provenance ou de son adresse : « Entende qui a des oreilles ! » Il n'y a pas de « message » sans qu'il y ait d'abord – ou, plus subtilement, sans qu'il y ait aussi dans le message lui-même – une adresse à une capacité ou à une disposition d'écoute. Ce n'est pas une exhortation (du genre « faites attention ! prêtez l'oreille ! »), c'est un avertissement : si vous ne comprenez pas, n'en cherchez pas la raison dans une obscurité du texte, mais seulement en vous, dans l'obscurité de votre cœur. Plus que le contenu circonstancié du



message, prévaut ceci : il y a là un message pour qui veut et qui sait le recevoir, pour qui veut et qui sait être interpellé. Le message ne dit rien à l'oreille close, mais à l'oreille ouverte il dit plus qu'une leçon. Moins ou plus que du sens : rien du tout ou bien toute la vérité, d'un coup présente et chaque fois singulière.

Ainsi le texte – ou la parole – exige avant tout, avant son propre sens (ou bien infiniment au-delà de lui) son auditeur, celui qui déjà est entré dans l'écoute propre de ce texte, et par conséquent dans ce texte lui-même, dans son plus intime mouvement de sens ou d'outrepassement du sens et dans son *désœuvrement*. Cette exigence signifie aussi bien que la parabole attend l'oreille qui sait l'entendre, et que c'est elle-même, la parabole, qui peut seule ouvrir l'oreille à sa propre capacité d'écoute. De même, aurait-on dit bien plus tard, faut-il qu'un auteur trouve ses lecteurs propres, ou bien, et c'est la même chose, c'est l'auteur qui crée ses propres lecteurs. Toujours il s'agit du surgissement du sens ou de l'outre-sens : d'un écho singulier dans lequel je m'entends m'adresser et me répondre de la voix de l'autre à l'oreille de l'autre comme à ma plus propre oreille.

Ne serait-ce pas ce qui sépare, sans conciliation possible, la foi de la croyance ? Car la croyance pose ou suppose chez un autre une mêmeté dans laquelle elle s'identifie et se réconforte (il est bon, il me sauve), tandis que la foi se laisse adresser par l'autre un appel déconcertant, lancé à une écoute que je ne connais pas moi-même. Mais ce qui sépare ainsi la croyance de la foi est identiquement ce qui sépare la religion de la littérature et de l'art, à condition d'entendre ces termes dans toute leur vérité. Il s'agit d'entendre, en effet : d'entendre notre propre oreille écouter, de voir notre œil regarder cela même qui les ouvre et qui s'éclipse dans cette ouverture.

sempit  
inter  
religios  
(a. u. u.)  
e a l'rt. , e a  
arte (a fe').

## En partance

Un épisode de l'évangile de Jean est particulièrement approprié pour donner l'exemple même de ce surgissement dans lequel se joue un évanouissement. Ce n'est pas une parabole prononcée par Jésus, c'est une scène de la parabole générale que forment sa vie et sa mission. Dans cette scène, il parle, il s'adresse, et il s'en va. Il parle pour dire qu'il est là et qu'il s'en va aussitôt. Il parle pour dire à l'autre qu'il n'est pas là où on le croit, qu'il est déjà ailleurs, étant pourtant bien présent : ici, mais pas ici même. À l'autre de comprendre. À l'autre de voir et d'entendre.

parce c  
assencia

Cet épisode est connu sous l'intitulé *Noli me tangere*, en particulier dans la peinture, où il a été traité assez souvent – beaucoup moins cependant, cela va de soi, que les grands épisodes canoniques de l'Annoncia-

tion ou de la Crucifixion, et même moins que l'épisode d'Emmaüs, auquel il est apparenté<sup>1</sup>. C'est sans doute le seul « tableau » qui s'intitule ainsi d'une parole prononcée (parfois, il est vrai, mais rarement, un peintre a choisi de titrer, comme Rembrandt, *Le Christ et Marie-Madeleine au tombeau*, situant d'ailleurs l'instant de sa scène très légèrement avant la parole « *noli* » : voulant peut-être éviter ou décaler le motif du *toucher*). D'autres paroles de Jésus (ou de quelques autres personnages), bien qu'ayant accédé elles aussi au statut de citation exemplaire et de syntagme figé (comme « Zachée, descends donc ! » ou bien « Lazare, lève-toi ! »), n'en sont pas pour autant devenues intitulés de scène puis de motif pictural. *Noli me tangere*, en revanche, y est si bien parvenu qu'il est possible de dire « un *Noli me tangere* » comme

1. Il est aussi apparenté à celui de Thomas touchant les plaies de Jésus : mais il ne m'est pas possible d'évaluer le nombre de tableaux consacrés à chaque épisode. La différence des quantités renvoie aussi bien à l'importance théologique ou spirituelle des scènes qu'à leur retentissement dans l'ordre figuratif – ou à ce qu'elles appellent ou interpellent de la peinture. Mais dans le cas précis du *Noli me tangere* peut jouer aussi une ambiguïté sensible, et dont nous parlerons ici, touchant à la connotation sensuelle de la scène et du personnage de Marie-Madeleine.

on dit « une *Résurrection* » ou bien « un *Souper à Emmaüs* ». Mieux encore, la formule (comment la désigner ? elle est plus qu'une parole, sans être une sentence...) a connu la fortune d'être parfois reprise en guise de titre pour des œuvres sans rapport manifeste avec la scène évangélique<sup>2</sup>, de même qu'une plante a l'honneur d'en porter le nom<sup>3</sup>.

2. C'est le cas, par exemple, d'une pièce de théâtre célèbre du Philippin José Rizal, également portée à l'écran et mise en « musical », aussi bien que de plusieurs installations d'artistes contemporains (Arman, Seyed Alavi ou Sam Taylor Wood, parmi d'autres), d'un livre de récits d'abus sexuels (Marie L.), d'un film de Jacques Rivette (*Out 1 : Noli me tangere*), ou encore de chorégraphies (Ch. Vincent), d'un poème de Wyatt pour Anne Boleyn et jusqu'à des devises d'armoiries ou bien à un drapeau sécessionniste en 1860, et même à un nom de chat à pedigree. Dans la médecine d'autrefois, ce fut aussi un nom pour certaines tumeurs qu'il valait mieux ne pas toucher si on ne pouvait opérer leur ablation totale, de crainte d'exciter leur activité. Peu de phrases de l'Évangile se sont autant disséminées. On peut même trouver ceci, dans un conte de Villiers de l'Isle-Adam, *Maryelle*, dont l'héroïne est une femme galante et qui commence ainsi : « Sa disparition de Mabelle, ses allures nouvelles, la discrète élégance de ses toilettes sombres, ses airs, enfin, de *noli me tangere*... » (Quant à la musique, voir la note 5, p. 61.)

3. *Impatiens noli tangere*, une variété de la famille des impatientes (balsaminacées), plantes qui réagis-

Ne cherchons pas tout de suite à rendre raison de ce destin si favorable, qui de surcroît est sans doute l'un des moins religieux qui soit pour une parole des Évangiles : *Noli me tangere* – « Ne me touche pas » – évoque une interdiction de contact, qu'il s'agisse de sensualité ou de violence, un recul, une fuite apeurée ou pudique, mais rien tout d'abord qui offre un caractère proprement religieux ou sacré, encore moins théologique ou spirituel, aussi longtemps que la mention de ces mots n'est pas accompagnée de leur référence expresse au contexte dans lequel Jean les a écrits. Tout se passe plutôt, dans ce cas, comme s'il ne s'agissait pas d'abord d'un mot tiré de l'Évangile, mais bien plutôt d'un mot que l'Évangile aurait lui-même repris d'ailleurs, de la langue commune – un peu à la manière dont il reprend des histoires communes (un vigneron, un jeune flambeur, un voyageur attaqué) pour en faire des paraboles.

« Ne me touche pas » ne constitue pas une formation linguistique remarquable, ni ne relève d'aucune sorte d'idiolecte. Mais c'est une phrase qui vaut à elle seule comme l'indication d'un contexte au moins diffus. Alors

sent au contact. *L'Impatiens noli tangere* perd sa semence lorsqu'elle est touchée.

qu'une phrase homologue comme « ne me parle pas » reste en suspens dans l'attente d'un contexte (« j'ai besoin de silence », ou « je ne veux pas t'entendre », ou « je ne te croirai pas », ou bien au contraire « je t'ai déjà compris[e] »), « ne me touche pas » est au moins nécessairement sur un registre de mise en garde devant un danger (« tu me blesserais » ou bien « je te blesserais », « tu mettrais en jeu mon intégrité » ou bien « je me défendrai »). Pour le dire d'un mot et en faisant un mot – difficile à éviter –, « ne me touche pas » est une phrase qui touche, qui ne peut pas ne pas toucher, même isolée de tout contexte. Elle énonce quelque chose du toucher en général ou elle touche au point sensible du toucher : à ce point sensible qu'il constitue par excellence (il est en somme « le » point du sensible) et à ce qui en lui forme le point sensible. Or ce point est précisément le point où le toucher ne touche pas, ne doit pas toucher pour exercer sa touche (son art, son tact, sa grâce) : le point ou l'espace sans dimension qui sépare ce que le toucher rassemble, la ligne qui écarte le toucher du touché et donc la touche d'elle-même<sup>4</sup>.

4. Toute cette problématique du toucher est évidemment redevable au travail de Jacques Derrida dans

Si la culture et l'art se sont emparés de cette phrase, c'est donc sans doute en reprenant à l'Évangile quelque chose que ce dernier avait été chercher hors de lui, dans cet écartement intrinsèque de la touche, dans ce bord-à-bord infranchissable qui a fait aussi du toucher, ainsi que Freud l'a relevé<sup>5</sup>, un enjeu majeur du tabou en tant que structure constitutive de la sacralité. L'intouchable – dont la figure du *paria* hindou porte à nos yeux d'Occidentaux la charge la plus saisissante – est partout présent là où il y a du sacré, c'est-à-dire du retrait, de la distance, de la distinction et de l'incommensurable, avec l'émotion qui les accompagne (ou qui les constitue).

Il est remarquable qu'Œdipe – autre figure inaugurale, avec Jésus, de notre (dé)sacralité occidentale, sinon son autre figure, voire son

*Le Toucher*, Jean-Luc Nancy (Galilée, 2001) ; dans ce livre, d'ailleurs, l'épisode du *Noli me tangere* est mentionné au cours d'une évocation du rôle du toucher en général dans la légende christique, évocation elle-même inscrite dans un rapport avec la question que j'avais nommée « déconstruction du christianisme », question à laquelle Derrida entend toucher avec une distance sceptique ou rabbinique que je ne désespère pas de réduire ici quelque peu.

5. Cf. *Totem et tabou*, II, 2.

Œdipe / Jésus

double, par excellence –, lorsqu'il s'éloigne vers le bosquet près de Colonne où il va disparaître, dise à ceux qui le suivent : « Venez, sans me toucher<sup>6</sup>... »

Or en un certain sens rien ni personne n'est intouchable dans le christianisme, dès lors que le corps même de Dieu y est donné à manger et à boire. Que divers rituels, surtout catholiques et orthodoxes, aient participé des ordonnances religieuses les plus ordinaires en disposant des interdictions de toucher, ou de toucher sans précautions purificatrices, n'empêche pas que sa pensée ou sa motion essentielle ne relève pas de cet ordre. D'une certaine façon, au contraire, le christianisme aura été l'invention de la religion de la touche, du sensible, de la présence immédiate au corps et au cœur. À ce titre, la scène du *Noli me tangere* serait une exception, un *hapax* théologique. Ou bien elle demanderait de penser ensemble, sur un mode oxymorique ou paradoxal, les deux paroles « *Hoc est corpus meum* » et « *Noli*

6. Sophocle, *Œdipe à Colonne*, v. 1544 (Sophocle emploie le verbe *psauô*, plus rare et moins utilisé en prose que *haptô* dont nous allons parler ; le sens du second se situe plus dans le registre de l'« attacher », celui du premier dans le registre du « froter »).

*me tangere* » : et c'est peut-être en effet exactement de ce paradoxe qu'il s'agit.

Or ce qui est proprement exceptionnel dans cette scène, considérée à l'intérieur du récit évangélique, c'est le caractère suivant : ici, le Christ écarte expressément le toucher de son corps ressuscité. À aucun autre moment Jésus n'a interdit ni refusé qu'on le touche. Ici, au matin de Pâques, et lors de sa première apparition, il retient ou il prévient le geste de Marie-Madeleine. Ce qui ne doit pas être touché, c'est le corps ressuscité. Nous pouvons aussi bien comprendre qu'il ne doit pas être touché parce qu'il ne peut pas l'être : il n'est pas à toucher. Cela ne signifie pourtant pas qu'il s'agisse d'un corps aérien ou immatériel, spectral ou fantasmagorique. La suite du texte, sur laquelle nous reviendrons plus tard, montrera bien que ce corps est tangible. Mais ici, ce n'est pas en tant que tel qu'il se présente. Ou plutôt, il se dérobe à un contact auquel il pourrait se prêter. Son être et sa vérité de ressuscité sont dans ce dérobement, dans ce retrait qui seul donne la mesure de la touche dont il doit s'agir : ne touchant pas ce corps, toucher à son éternité. Ne venant pas au contact de sa présence manifeste, accéder à sa présence réelle, qui consiste dans son départ.

Dans l'original grec de Jean, la phrase de Jésus se dit : « *Mè mou haptou.* » Dans un pareil emploi, le verbe *haptain* – « toucher » – peut également prendre le sens de « retenir, arrêter ».

Le Christ ne veut pas être retenu, car il part : il le dit aussitôt, il n'a pas encore rejoint le Père, et il part vers lui. Le toucher, le retenir, ce serait adhérer à la présence immédiate, et de même que ce serait croire au toucher (croire à la présence du présent), ce serait manquer la partance selon laquelle la touche et la présence viennent à nous. La « résurrection » trouve ainsi seulement son sens non religieux. Ce qui pour la religion est recommencement d'une présence, portant l'assurance fantasmatique d'une immortalité, se révèle ici n'être pas autre chose que la partance dans laquelle la présence s'enlève en vérité, portant son sens selon cette partance. Comme elle vient, elle part : c'est-à-dire qu'elle n'est pas au sens où quelque chose est posé dans la présence, immobile, identique à soi, disponible pour un usage ou pour un concept. La « résurrection » est la surrection, le surgissement de l'indisponible, de l'autre et du disparaissant dans le corps même et comme le corps. Ce n'est pas un tour de magie, c'en est le contraire : le corps mort

reste mort et c'est lui qui fait le « vide » du tombeau, mais le corps que plus tard la théologie nommera « glorieux » (c'est-à-dire brillant de l'éclat de l'invisible) révèle que ce vide est bien l'évidement de la présence. Non, rien n'est disponible ici : ne cherche pas à t'emparer d'un sens de cette vie finie, ne cherche pas à toucher ni à retenir ce qui essentiellement s'éloigne et en s'éloignant te touche de sa distance même (dans les deux sens de l'expression : te touche depuis et avec sa distance) comme de ce qui, en décevant définitivement ton attente, fait surgir devant toi, pour toi, cela même qui ne surgit pas, cela dont la surréction ou l'insurrection est une gloire qui s'emploie à décevoir et à écarter ta main tendue vers elle. Car son éclat n'est pas autre chose que le vide du tombeau. Le « resuscité » ne médiatise pas l'un par l'autre : il expose (il « révèle ») comment ils sont le même absentement, le même écartement auquel on ne peut songer à toucher, puisque c'est lui, et lui seul, qui nous touche au plus vif : au point de la mort.

La mort n'est pas « vaincue », ici, au sens que la religion veut s'empresser de donner à ce mot. Elle est démesurément étendue, elle est soustraite à la limitation du seul décès. Le tombeau vide illimite la mort dans la par-

tance du mort. Celui-ci n'est pas « mort » une fois pour toutes : il meurt indéfiniment, il est celui qui ne cesse de partir. Celui qui dit : « Ne me touche pas » car sa présence est celle d'une disparition indéfiniment renouvelée ou prolongée. *Ne me touche pas, ne me retiens pas, ne pense ni me saisir ni m'atteindre, car je pars vers le Père, c'est-à-dire encore et toujours vers la puissance même de la mort et je m'éloigne en elle, je me fonds dans son éclat nocturne en ce matin de printemps. Déjà je pars, je ne suis que dans ce départ, je suis le partant de la partance, mon être y consiste et ma parole est celle-ci : « Moi, la vérité, je pars. »*

\* \* \*

Pour finir, si Jésus dit qu'il part « vers le Père », cela signifie qu'il *part*, absolument : le « père » (avec ou sans majuscule : le grec ne la prescrit pas ici) n'est aucun autre que l'absent, le retranché, précisément opposé à « mes frères », les présents, ceux que la femme peut et doit aller trouver. Il part pour l'absent, pour le distant : il s'absente, il recule dans cette dimension d'où seule parvient la gloire, c'est-à-dire l'éclat de plus que la présence, le rayonnement d'un excès sur le

donné, le disponible, le déposé. S'il a pu dire : « Qui m'a vu a vu le Père », ce dernier n'est donc pas un autre ni ailleurs, mais il est, ici et maintenant, ce qui ne se voit pas et qui cependant brille, ce qui n'est pas dans la lumière mais en arrière d'elle. C'est pourquoi cette gloire ne brille que pour autant qu'elle est reçue et transmise : « Nous qui, la face dévoilée, réfléchissons la gloire du Seigneur, nous sommes transfigurés en cette même image, de gloire en gloire, comme par l'esprit du Seigneur<sup>7</sup>. »

La résurrection n'est pas un retour à la vie. Elle est la gloire du sein de la mort : une gloire obscure dont l'illumination se confond avec la ténèbre du tombeau. Au lieu du continu de la vie passant par la mort, il s'agit du discontinu d'une autre vie dans ou de la mort. Si Jésus avait dit, lors de l'épisode de Lazare : « Je suis la résurrection<sup>8</sup> », il signifiait bien par là que la résurrection n'est pas un processus de régénération (pareil à celui de mythologies comme celles d'Osiris ou de Dionysos), mais qu'elle consiste ou plutôt qu'elle a lieu dans le rapport à celui qui dit : « Je suis



7. Paul, 2 Co 3, 18.

8. Jn 11, 25





Dücker 32<sup>e</sup> planche de *La Petite Passion* sur bois, D. R.



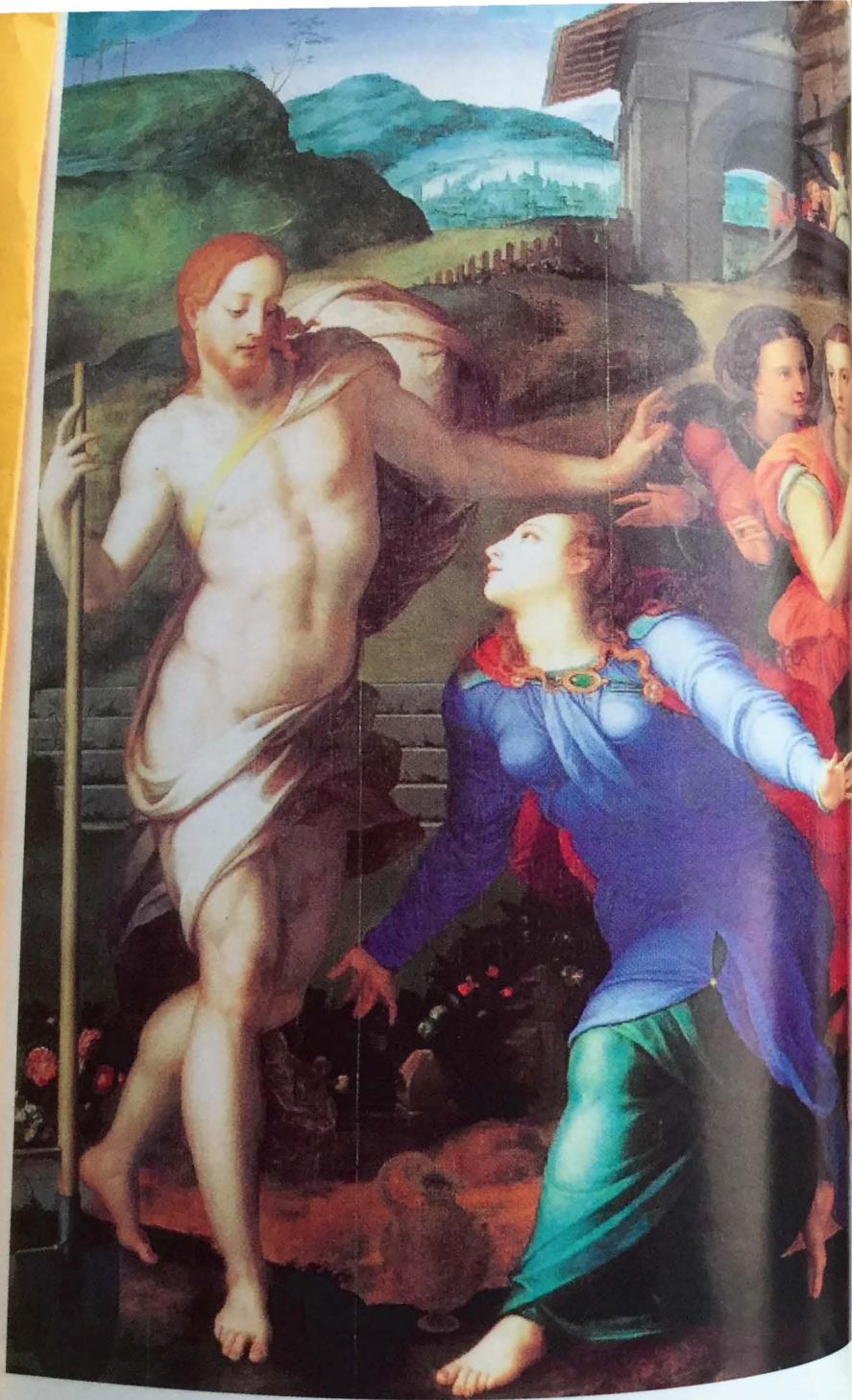
Titien, © National Gallery, Londres.



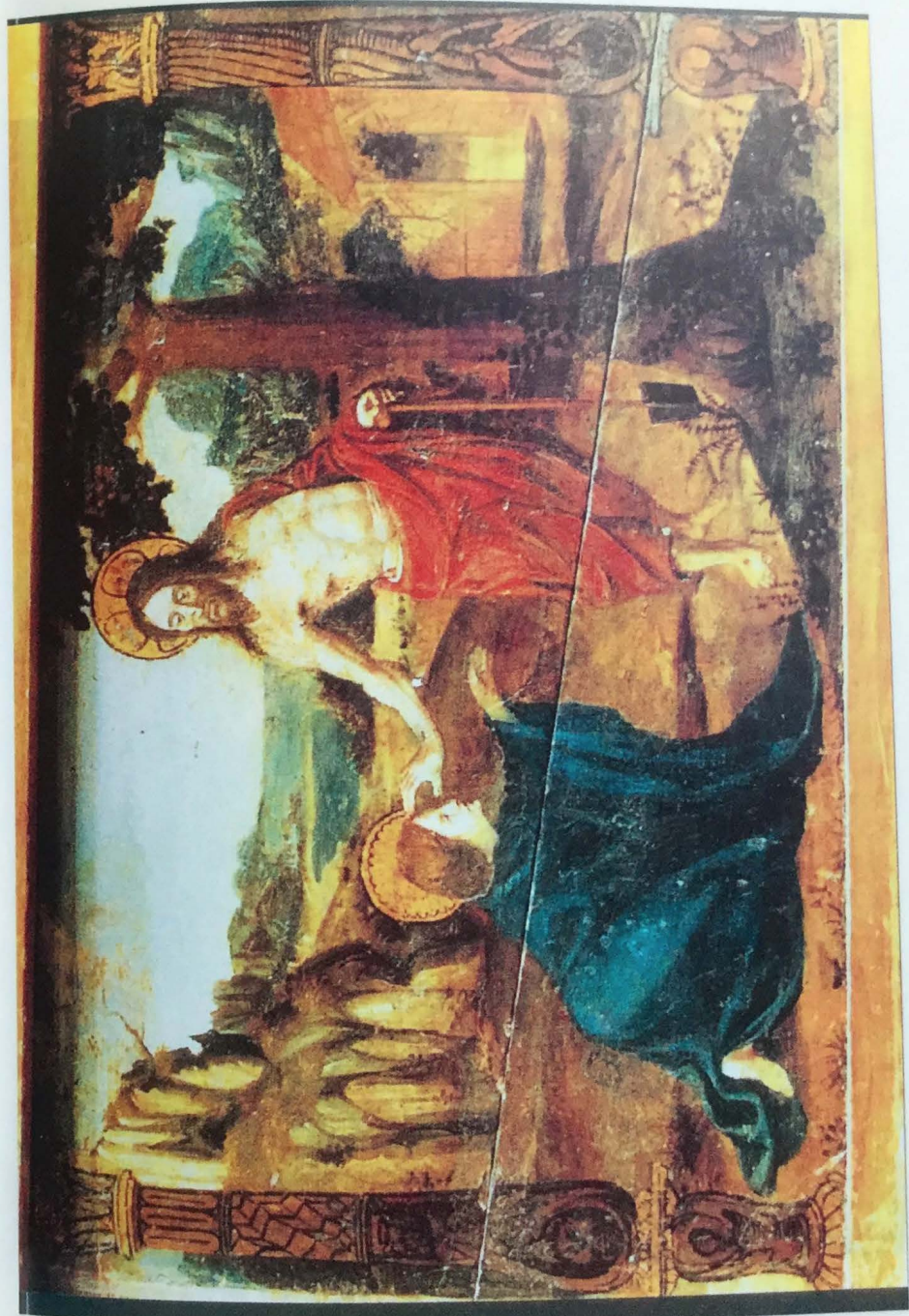
Pontormo, © Casa Buonarroti, Florence.



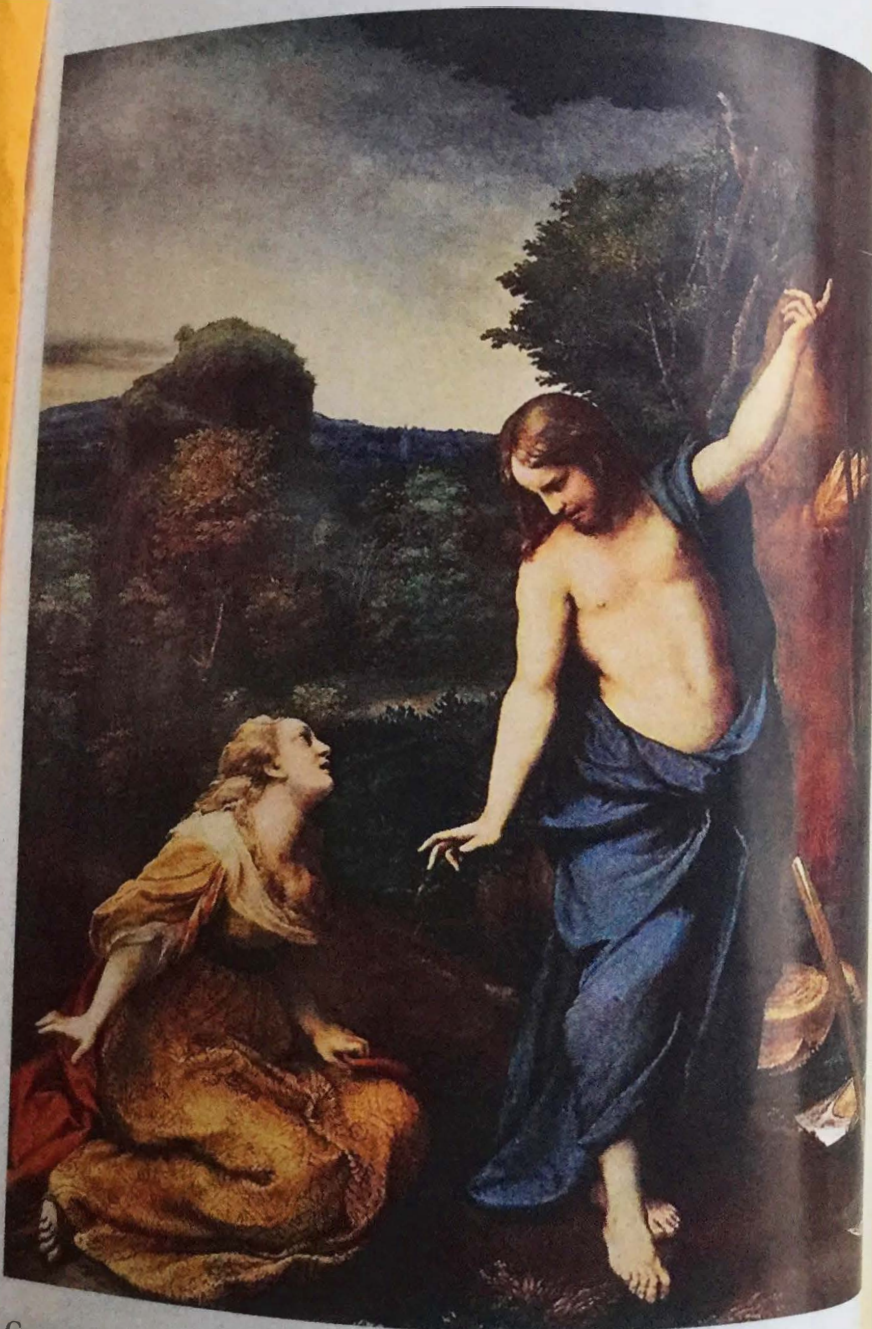
Cano Alonso, Budapest, D. R.



Bronzino, © Louvre, Paris.



Anonyme, © Église Saint-Maximin, Provence.



Correggio, © Prado, Madrid.

la résurrection. » La suite du verset déclare : « Qui se fie à moi, fût-il mort, vivra. » Se fier à lui, être, donc, dans la foi, ce n'est pas croire qu'il peut y avoir régénération du cadavre : c'est se tenir avec fermeté dans l'assurance d'une tenue devant la mort. Cette « tenue » fait proprement l'*anastasis*, la « résurrection », c'est-à-dire le relèvement ou le soulèvement (« insurrection » est aussi un sens possible du terme grec)<sup>9</sup>. Ni régénération, ni réanimation, ni palingénésie, ni renaissance, ni reviviscence, ni réincarnation : mais le soulèvement, mais la *levée* ou bien *le lever* en tant que verticalité perpendiculaire à l'horizontalité du tombeau – ne le quittant pas, ne le réduisant pas à néant, mais affirmant en lui la tenue (donc aussi la retenue) d'un intouchable, d'un inaccessible.

Cette *levée* n'est pas une « relève » au sens donné à ce mot par Derrida pour traduire l'*Aufhebung* hégélienne : elle ne porte pas la vie supprimée à la puissance d'une vie supérieure. Elle ne dialectise ni ne médiatise la

9. Le terme hébraïque *qûm*, qui indique la levée ou le relèvement, figure dans des textes où s'annonce une pensée juive de la « résurrection », et c'est de lui qu'est venu l'usage du mot *anastasis* ainsi que du verbe *egeirô*, de sens voisin.

mort : elle y fait lever la vérité d'une vie, de toute vie en tant qu'elle est mortelle et de chaque vie en tant qu'elle est singulière. Vérité verticale, incommensurable à l'ordre horizontal dans lequel la vie morte se résout en morceaux de matière. Incommensurable donc aussi à toute représentation d'un passage dans une autre vie : avec la résurrection, il n'y a plus de morts qui vivent dans un royaume des ombres, plus d'âmes en peine errant auprès d'un Léthé<sup>10</sup>.

Dans l'épisode de Lazare, le mort sort du tombeau lié dans ses bandelettes et enveloppé du suaire : ce n'est pas une scène de film fantastique, c'est une parabole de la station droite levée au sein de la mort. Non pas une érection – ni en un sens phallique, ni en un sens monumental, encore que ces deux sens pourraient être repris et travaillés dans ce contexte – mais un se-tenir-debout devant et dans la mort. Quelque chose consonoit ici avec l'héroïsme tragique du « mourir debout<sup>11</sup> », de même qu'avec la vie qui se

10. La comparaison du ressuscité à un « spectre » est occasionnelle dans certains textes apocryphes (p. ex. l'Épître aux apôtres, 11) mais rare, et elle est absente du corpus canonique.

11. Il ne s'agit pas de la seule imagerie de bravoure guerrière, mais du fait que la mort tragique est tou-

maintient dans la mort de l'esprit hégélien<sup>12</sup>. La différence qui s'introduit cependant – une différence très mince, difficile à cerner – tient à ce que l'*anastasis* n'est pas ou ne provient pas de soi, du sujet propre, mais de l'autre : elle lui vient de l'autre, ou bien elle relève de l'autre en lui – ou encore, elle est en lui la levée de l'autre. C'est l'autre qui se lève et qui ressuscite en moi mort. C'est l'autre qui ressuscite pour moi, plutôt qu'il ne me ressuscite. En d'autres termes encore : « je suis ressuscité » ne signifie pas une action que j'aurais accomplie, mais une passivité subie ou reçue. « Je suis mort » (la parole impossible) et « je suis ressuscité » disent la même chose, la même passivité et la même passion, de même que pour dire « je suis mort » il faudrait être « ressuscité » comme l'entend la

jours une mort debout, c'est-à-dire violente et ne venant pas au bout d'un processus morbide : l'homme est frappé ou se frappe, la femme se pend. Faut-il le rappeler ? Antigone est enfermée vivante, debout, avec Hémon, dans le caveau qui doit devenir son tombeau, et c'est pendue qu'elle y sera trouvée par Créon revenu trop tard sur sa condamnation.

12. « La vie de l'esprit n'est pas la vie qui s'effarouche devant la mort et se préserve pure de la décrépitude, c'est au contraire celle qui la supporte et se conserve en elle » (*Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefèvre, Paris, Aubier, 1991, p. 48).

représentation d'une religion à prodiges naturels. Mais la coïncidence des deux énoncés témoigne de l'impossibilité que la mort, aussi peu que la vie, soit simplement identique à elle-même et contemporaine de soi : ni mort, ni vif, il n'y a simplement qu'un présent. Mais toujours une présentation de l'un à l'autre, vers l'autre ou en l'autre : la présentation d'une partance.

D'un mot : deux sens rendus inextricables de notre expression *la levée du corps*.

## Mè mou haptou - Noli me tangere

Lisons maintenant tout le texte de l'épisode :

Marie arrive au tombeau. Elle le trouve vide, et deux anges l'occupent.

*Ils lui disent : Femme, pourquoi pleures-tu ? Elle leur dit : Parce qu'on a enlevé mon Seigneur, et je ne sais où on l'a mis ;*

*Sur ces mots elle se retourna. Elle voit Jésus qui était là, mais elle ne savait pas que c'était Jésus.*

*Jésus lui dit : Femme, pourquoi pleures-tu ? Qui cherches-tu ? Elle pense que c'est le jardinier et elle lui dit : Seigneur, si tu l'as emporté, dis-moi où tu l'as mis et je l'enlèverai.*

*Jésus lui dit : Marie ! Elle se retourne et lui dit en hébreu : Rabbouni ! (c'est-à-dire maître).*

## Noli me tangere

Jésus lui dit : *Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers le Père, mais va vers mes frères et dis-leur que je monte vers mon Père et votre Père, mon Dieu et votre Dieu.*

*Marie-Madeleine vient annoncer aux disciples qu'elle a vu le Seigneur et ce qu'il lui a dit<sup>1</sup>.*

La scène est organisée autour de la vision : Marie a d'abord vu que la pierre du tombeau avait été enlevée, et toute la scène se déroule, à partir de là, dans un rapport au tombeau vide, au désir et à la crainte d'aller y voir. Marie verra Jésus, celui-ci se laissera voir par elle, parce qu'elle aura su voir dans le tombeau. 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, tel est l'enjeu dont *Noli*

1. Jn 20,13-18. L'épisode de la manifestation à Thomas – celui qui va toucher les plaies – suit immédiatement. (Je m'abstiendrai ici de tout commentaire sur la traduction, aussi bien que sur les comparaisons avec les synoptiques, en dehors de ceux qui peuvent être nécessaires pour mon propos – tout comme par ailleurs, à l'égard des tableaux, je ne prétends pas à un commentaire d'historien de l'art et il m'arrivera de laisser en friche tel ou tel aspect des œuvres.)

## Mè mou haptou – Noli me tangere

*me tangere* porte le motif central : « Tu vois, mais cette vue n'est pas, ne peut pas être un toucher, si le toucher lui-même devait figurer l'immédiateté d'une présence ; tu vois ce qui n'est pas présent, tu touches l'intouchable qui se tient hors d'atteinte de tes mains tout comme celui que tu vois devant toi quitte déjà ce lieu de la rencontre. »

Si les peintres se sont attachés à cet épisode dont la portée théologique est d'abord mince au regard des grands symboles de la foi (annonciation, naissance, passion, résurrection « proprement dite<sup>2</sup> », ascension) c'est

2. Si l'expression est possible ! J'entends, bien entendu, le Christ sortant du tombeau, tel que le représentent parmi bien d'autres Piero, Grünewald ou Mantegna. Mais cette représentation elle-même devrait être analysée, comme je vais le suggérer brièvement, pour qu'il puisse être montré que là aussi la saisie picturale est le plus souvent éloignée de la figuration d'une « régénération » : on retrouverait en particulier le motif du « se tenir debout », dans le Christ qui sort du tombeau tout droit, comme Lazare, et non comme un endormi ou un malade qui sortirait de son lit. Et pour le redire encore : non pas une érection, mais un pivotement des plans, de l'horizontale à la verticale, un changement de perspective sur le même tombeau et sur la même mort. À l'horizon de la vie finie (l'« horizon », c'est la limite) se superpose, sans s'y opposer, une infinie levée. Monter dans les hauteurs et des-

qu'il met en scène un exercice particulièrement délicat et complexe de la vision. D'une part tout a lieu devant le tombeau vide, dans un retournement du regard depuis le tombeau, et d'autre part la vision offerte est une vision complexe, indécise d'abord puis suppléée par la parole et enfin tenue à distance, ne pouvant voir que le temps de savoir qu'il faut laisser partir cette vision.

Lorsque des peintres représentent la résurrection « elle-même », ils représentent un épisode qui n'est nulle part donné à voir, ni même suggéré dans l'Évangile. Leurs peintures sont alors une tentative pour affronter l'invisible de face, en quelque sorte, et pour porter le geste de voir et de faire voir jusqu'à l'éblouissement du regard et à l'incandescence de la toile (comme c'est exemplairement le cas chez Grünewald). En même temps, le spectacle s'y accompagne souvent de l'éblouissement et de l'étourdissement des gardes placés devant le tombeau : la résurrection est proposée comme le spectacle

cendre dans les profondeurs, c'est aller vers la même *altitudo*, selon le double sens du terme. Mais la double et vertigineuse « altitude » renvoie aussi bien à la proximité : ici même, à portée de la main, bien que ne pouvant être étreinte, se tient la vérité (cf. Paul, Rm 10,6-8 et sa source dans Dt 30,11-14).

d'une force prodigieuse qui roule la pierre et terrasse les hommes, se jouant des précautions prises par les prêtres et les pharisiens afin d'empêcher les disciples de dérober le corps et de simuler une résurrection<sup>3</sup>. La peinture veut s'y hausser à la mesure de la force aveuglante et du fracas silencieux où surgit, souverain, le premier jour du monde sauvé.

Mais les scènes textuelles où apparaît le ressuscité sont autrement plus discrètes, moins flamboyantes<sup>4</sup> et précisément au contraire organisées autour du caractère « naturel » plutôt que « surnaturel », familier plutôt que spectaculaire, de la venue du ressuscité<sup>5</sup>. Lorsqu'il y a de la stupeur et de l'effroi, c'est que les disciples pensent voir un

3. Mt 27,62-66. Cet épisode est absent des autres évangiles.

4. En Mt 28,2-3, c'est un ange qui est éblouissant, mais non le ressuscité, qu'on ne voit pas.

5. Lc 24,36-43, dont l'épisode de Thomas, chez Jean, est un développement sur lequel nous reviendrons. Mais le terme « naturel » ne doit pas s'entendre ici au sens d'un miracle qui irait de soi - c'est-à-dire d'un « surnaturel » prenant la « nature » en écharpe au mépris de son ordre propre. Je veux indiquer au contraire que rien ici ne contrevient à la nature, tout en y manifestant tout autre chose que « nature » ou « surnature ».



ayama + for

## Noli me tangere

esprit, et Jésus les invite alors à le toucher pour s'assurer qu'il est bien là en chair et en os. 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*. Telle est aussi la teneur de l'épisode d'Emmaüs<sup>6</sup> : les deux disciples parlent longtemps avec le ressuscité sans l'identifier, mais lorsqu'ils le reconnaissent à la fraction du pain, il disparaît aussitôt de leur vue.

Entre les scènes – hors du texte – de la résurrection et les scènes de rencontre du ressuscité, il y a toute la différence qui sépare une imagination mêlant des traits de symbolique, d'allégorie et de mysticisme, sollicitant la représentation, et un récit qui invite à comprendre ce que nulle représentation ne soutient, c'est-à-dire à comprendre que nulle présence ne présente l'éloignement où s'absente la vérité de la présence même.

À cet égard, *Noli me tangere* forme la scène la plus subtile et la plus retenue (c'est le cas de le dire). C'est pourquoi les peintres ont su y discerner non pas la vision extatique d'un prodige, mais une intrigue délicate qui

6. Mc 16,12-13 et Lc 24,13-35.

## Mè mou haptou – Noli me tangere

se noue entre le visible et l'invisible, chacun des deux appelant et repoussant l'autre, chacun de soi. Rembrandt est celui qui saisit cette intrigue avec la plus grande netteté. En élevant le tombeau sur une hauteur du jardin, il place au même niveau, face à nous, à droite l'ouverture sombre du caveau, à gauche la lumière puissante d'un lever de soleil dont la blancheur dorée absorbe le vêtement de Jésus tandis que le manteau de Madeleine semble couler de l'ombre et se répandre sur un tissu (peut-être le suaire vide). L'ensemble du tableau est près de composer un visage en très gros plan, un œil obscur et l'autre brillant (et comme une manière de clin d'œil du peintre). Entre les deux yeux, le partage de l'ombre et de la lumière dessine le surplomb de la roche dans laquelle la tombe est creusée et divise exactement le visage de Madeleine saisie en train de se retourner, à l'instant où elle découvre celui qu'elle ne reconnaît pas encore<sup>7</sup>. Ses yeux se tournent

7. Lorsqu'elle l'a reconnu, qui voit-elle ? Certainement toujours un jardinier, selon sa tenue (que Rembrandt figure avec précision). Et par conséquent sans doute aussi toujours *le jardinier*, en effet. C'est aussi bien par sa bouche, par la bouche de n'importe quel homme vivant, que le Christ mort déclare son départ.

vers lui qui la regarde aussi, mais le peintre fait en sorte de nous offrir leurs deux visages presque de face, tout comme celui de l'ange de gauche, lui aussi tourné vers Jésus, tandis que l'ange de droite – notre représentant sur la toile – envisage toute la scène.

Rembrandt, à vrai dire, et comme je l'ai déjà signalé, n'a pas intitulé son œuvre *Noli me tangere*, et il situe la scène, titrée *Le Christ et Marie-Madeleine au tombeau*, un instant avant cette parole, non sans pourtant indiquer subtilement, comme nous le verrons plus tard, le motif du toucher entre les deux personnages. Mais dans ce premier temps de la scène, c'est l'impossible contact du jour et de la nuit qui occupe le peintre : leur tangence sans contact, leur mitoyenneté sans mélange, leur proximité sans intimité. Ainsi se trouve écartée toute magie surnaturelle : le ressuscité ne sort pas du tombeau, mais il vient de l'autre côté, tout comme le jour ne vient pas de la nuit, mais l'affronte sans pour autant dissiper l'obscurité profonde du caveau. Le mystère de la résurrection n'est pas évoqué par quelque glorification de la chair recomposée (comme lorsque le Christ est figuré plutôt dénudé, par le Titien, le Pérugin ou Balthazar de Eschave) : il s'éclaire là où il est enfoui, en un point de tangence retiré

derrière la toile comme dans le silence du texte, là où lumière et ombre s'échangent sans se toucher, se partagent en se repoussant – là où l'une est la vérité de l'autre sans médiation ni conversion de l'une en l'autre.

Dürer (dont plusieurs détails font penser que Rembrandt connaissait la gravure) donne une version peut-être encore plus subtile du mystère (si le mystère est ce qui s'éclaire de soi-même, ce qui brille du fond de l'ombre ou bien ce qui, de l'ombre, brille). Le soleil qui surgit en striant la nuit de ses rayons éclaire le dos de Jésus et son bras droit dont la main va toucher Marie, dont la face est éclairée et le dos dans l'ombre, à l'inverse de son Seigneur. Le corps ressuscité reste terrestre et dans l'ombre : sa gloire ne lui appartient pas et la résurrection n'est pas une apo théose, c'est au contraire la *kénose*<sup>8</sup> continuée, c'est dans le vide ou dans l'évidement de la présence que brille la lumière. Et cette lumière ne comble pas le vide : elle le creuse plus encore, comme on peut se risquer à le déchiffrer dans la proximité, chez Dürer, entre le soleil et la pelle du jardinier (du fossoyeur ?). La gloire du corps glorieux rayonne comme

8. Cf. Paul, Ph 2,6-7 : *theos ekénosen*, Dieu s'est vidé, évidé de lui-même dans l'homme.

la béance du tombeau, et non pas contre elle.  
(Dans la toile de Fontana Lavinia, on pourrait presque croire que c'est ce paradoxe qui est représenté.)

## Le jardinier

Un autre aspect de l'intrigue de la vision réside dans la méprise initiale de Marie-Madeleine, qui pense voir le jardinier. Pour que cette méprise soit possible, il faut que Jésus ne soit pas, ou pas immédiatement reconnaissable. Or Marie-Madeleine le connaît depuis assez longtemps pour ne pouvoir que le reconnaître. L'explication de sa méprise doit rester indéterminée : ou bien, dans sa certitude de ne plus le voir vivant, elle ne dispose même pas de cette « pré-vision » ou de ce schéma d'avant l'image qui permet ou qui impose l'identification ; ou bien, Jésus lui-même n'est d'abord pas reconnaissable, tout en étant bel et bien lui-même<sup>1</sup>. Comme on l'a

1. Je néglige ici, pour rester au plus près du texte qui identifie bien Jésus, l'hypothèse plus risquée que

déjà signalé à propos de la rencontre d'Emmaüs, d'autres scènes d'apparition du ressuscité sont marquées par une difficulté à le reconnaître, voire par l'évocation d'un changement de ses traits<sup>2</sup>. En sens inverse, la reconnaissance de son aspect n'emportera pas l'adhésion de Thomas, dans la scène qui succède à la nôtre chez Jean, sans que le disciple ait touché les plaies du supplicé.

Ces difficultés à reconnaître le Christ ont une double portée.

D'une part, tout se passe comme si sa ressemblance à lui-même était un moment suspendue et flottante. Il est le même sans être le même, il est altéré en lui-même : n'est-ce pas ainsi qu'apparaît un mort ? N'est-ce pas cette altération à la fois insensible et saisissante – l'apparaître de ce(lui) qui proprement n'apparaît plus, l'apparaître d'un *apparu et disparu* – qui porte le plus proprement et le plus violemment l'empreinte de la mort ? Le même qui n'est plus le même, la dissociation

j'ai suggérée plus haut : qu'il s'agisse uniquement du jardinier. Quoi qu'il en soit, il est remarquable que les peintres aient si souvent tenu à rappeler l'apparence du jardinier, au moins par une pelle ou une bêche, que parfois on discerne mal à première vue. Je vais y revenir.

2. Les disciples d'Emmaüs, Lc 24,16.

de l'aspect et de l'apparence, l'absentement du visage à même la face, le corps s'enfonçant dans le corps, glissant sous lui. La par-tance inscrite sur la présence, la présence présentant son congé. Il est déjà parti, il n'est plus là où il est, il n'est plus comme il est. Il est mort, c'est-à-dire qu'il n'est pas cela ni celui qu'en même temps il est ou il présente. Il est sa propre altération et sa propre absence : il n'est proprement que son impropriété.

D'autre part, la reconnaissance difficile, incertaine, douteuse porte l'enjeu de la foi. Celle-ci ne consiste pas à reconnaître le connu, mais à se confier à l'inconnu (et certes pas en le prenant comme un substitut du connu : car cela, c'est la croyance et non la foi). À cet égard la succession des épisodes dans le texte de Jean est instructive. Il y a d'abord le disciple (Jean lui-même) qui « voit et croit » devant le tombeau vide avec les bandelettes et le suaire abandonnés. Celui-là comprend sans voir, mais rien n'est dit du contenu de sa foi. C'est comme si cette foi consistait dans la confiance faite au vide en tant que tel, sans recherche de ce que le mort est devenu. Au-delà du « *noli* » il y aura l'épisode de Thomas : Jésus lui dira qu'il est bienheureux d'avoir cru, mais qu'il ne l'est pas autant que ceux qui ont cru sans voir (« voir » et « tou-

cher », dans cette scène, sont posés comme équivalents : le toucher y vaut comme confirmation ou comme accomplissement de la vue). La foi de Thomas s'énonce en termes exprès. Il dit : « Mon Seigneur et mon Dieu. »

Entre les deux, Marie-Madeleine est celle dont la vue sans clairvoyance est retournée (pour prendre un mot dont le texte fait un usage subtil<sup>3</sup>) par la voix de Jésus. Elle ne l'a pas reconnu de tout le temps où elle s'est adressée à lui en tant que jardinier, pour lui demander s'il sait où est le corps du Maître, mais lorsque celui-ci, au lieu de lui répondre, prononce son nom – « Marie ! » –, elle le reconnaît et l'appelle, en hébreu dans le texte comme Jean le précise, du nom de « Rab-bouni » qui marque à la fois son respect et sa familiarité avec lui. Il en va donc de Marie-Madeleine comme de celle qui ne serait ni dans la foi devant le vide, ni dans l'adhésion emportée par le constat. Elle croit parce qu'elle entend. Elle entend la voix qui dit son nom. Elle entend ce qui ne s'adresse qu'à elle. Elle entend cette voix qui dément l'aspect du

3. Il y a sur ce point des enjeux d'interprétation délicats, puisque selon les versions (grecque ou syriaque), Marie-Madeleine se retourne une seule fois ou deux fois.

jardinier, mais pour autant il n'est pas dit que sa vue change. Elle répond seulement à la voix de celui qui garde le même aspect.

Les peintres ont compris l'enjeu du « jardinier » en pourvoyant Jésus, le plus souvent, des attributs de ce métier : une pelle, une bêche ou bien une houe, un chapeau de paille. Lorsque son visage est dans l'ombre, comme chez Dürer, l'intention peut être d'indiquer la difficulté de discerner ses traits. En revanche, la pelle ou le chapeau n'appartiennent qu'à la pensée de la femme qui croit que c'est le jardinier. Ces attributs sont dans l'image la représentation de la croyance, ou de l'illusion. Quant à la foi, elle tient précisément à ce qu'aucune croyance ne peut ni fournir, ni décevoir.

Les attributs du jardinier sont rarement absents. C'est le cas chez Giotto, Duccio ou Schongauer, par exemple. Jésus y apparaît alors exclusivement en Christ, Messie et Sauveur. La juxtaposition des œuvres qui représentent un Christ porteur des insignes de la royauté messianique et de celles, plus nombreuses, qui campent un jardinier<sup>4</sup> a une

4. On ne peut guère affirmer que la représentation du jardinier s'accroît à mesure qu'on s'éloigne de Giotto, car on la trouve aussi dans des enluminures ou

force éclairante. En un sens, c'est le même Christ. En un autre sens, le Messie en tant que ressuscité (c'est-à-dire la déception du Messie triomphant sur terre<sup>5</sup>) n'est pas un autre que le premier jardinier venu. Il n'y a rien à changer à son aspect, il n'y a donc rien à changer à la vue de Marie-Madeleine, et cette vue n'est pas une méprise. Oui, comme le dessine Dürer, la pelle qui creuse la terre est contiguë au soleil levant. Oui, Marie voit le jardinier, l'homme ordinaire qui succède à l'autre homme ordinaire et mort dont le tombeau béant expose l'absence insondable.

des gravures antérieures. Mais on ne niera pas pour autant que cette représentation comporte aussi un aspect pittoresque et anecdotique qui séduit davantage les peintres plus éloignés de la religion. Il faudrait en outre considérer tous les mélanges qui sont pratiqués : mi-jardinier, mi-Messie, mi-habillé (ce que doit être le jardinier), mi-nu (ce que doit être le corps sorti de son suaire), et les combinaisons dont ces données font ressource pour le dessin et pour la couleur. On reste fasciné par cette circonstance qui fait qu'un problème théologique – comment faut-il représenter ce corps glorieux ? – fournisse et combine tant de prétextes pour des élaborations iconographiques.

5. Celui que les disciples attendront encore au dernier moment avant son départ, et qui leur répondra qu'il ne s'agit pas de ce triomphe, ou bien pas comme ils se l'imaginent encore (cf. Ac 1,6-8).

La foi de Marie tient dans cette confiance : que celui qui l'appelle n'appelle personne d'autre qu'elle, et la fidélité à cette nomination. « Marie » retentit ici comme « Abraham » a retenti jadis. « Entend qui a des oreilles » signifie avant tout : entend qui entend que ça s'adresse à lui (à elle). C'est-à-dire à personne d'autre. « Entends que je t'appelle, et que je t'appelle à partir pour dire aux autres que je pars. N'entends rien d'autre : toi, toi seule, et mon départ. Je ne te donne rien, je ne te révèle rien, tu ne vois que le jardinier. Va répéter cela, que je suis parti.» Et comme Abraham, Marie ne manifeste pas sa foi par des constatations, des hypothèses ou des calculs<sup>6</sup>. Elle part. La réponse à la vérité en partance, c'est de partir avec elle.

6. Elle ne pense pas : « S'il dit mon nom, c'est que... etc. », pas plus qu'Abraham ne suppose : « Si Dieu est Dieu, il sauvera mon fils » ; elle et lui s'en vont, ils y vont, comme on dit... (cf. à cet égard la différence des interprétations d'Abraham entre Paul et Jacques : chez Paul la foi d'Abraham ressemble à une estimation qui permet de « croire » que Dieu sera bienveillant, chez Jacques la foi est tout entière dans l'acte de partir sur l'ordre de Dieu, non dans une opération réflexive). (Je précise cette analyse dans « Le judéo-chrétien », Actes du Colloque « Judéités, questions à Derrida » tenu en 2000 au Centre communautaire israélite de Paris, publiés en 2003 chez Galilée.)

## Les mains

En mettant l'accent sur le toucher, la traduction latine puis moderne induit nécessairement un recours aux mains des personnages. C'est avec la main que l'on touche, et c'est la main que tout d'abord on touche. Dans de nombreuses cultures, et en tout cas dans celle des peintres de l'Occident moderne, toucher la main forme le toucher minimum, celui qui n'engage aucune intimité mais qui signale une disposition pacifique, voire bienveillante (« touchez là ! » disait-on en français classique pour conclure un accord ou pour terminer un différend).

Dans le plus grand nombre de ses représentations picturales, *Noli me tangere* donne lieu à un jeu de mains remarquable : 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. Toujours ces mains dessinent une promesse ou un désir de se tenir ou de se retenir, de se nouer les unes aux autres : en vérité, elles sont souvent au centre du dessin, mais non seulement au centre du dessin, mais comme le dessin lui-même, comme les mains du peintre qui agence et qui manie le délié de leurs doigts et de leurs paumes. La main a souvent pris dans la peinture classique un rôle déterminant dans l'organisation du dessin, comme un signe de second degré ordonnant, voire indexant les autres signes de la scène. Dans cette scène-ci, tout semble fait, le plus souvent, pour partir des mains et pour y revenir : car ces mains sont en effet les signes et les signaux de l'intrigue d'une arrivée (celle de Madeleine) et d'un départ (celui de Jésus), mains prêtes à se joindre mais déjà disjointes et distantes autant que l'ombre et la lumière, mains qui échangent des saluts mêlés à des désirs, mains qui montrent les corps autant qu'elles désignent le ciel.

Les mains de Marie-Madeleine se tendent vers Jésus dans une posture de demande : plutôt ouvertes et les paumes en l'air, elles vont vers lui, elles cherchent à le saisir ou du moins à recueillir de lui, au bord de son corps ou de son vêtement, quelque chose de sa pré-

sence. Les mains de Jésus, en revanche (ces mains parfois marquées par le peintre des stigmates des clous), se tendent souvent vers la femme dans un geste d'une remarquable indécidabilité : en même temps il la bénit et il la tient à distance. Nous sommes certains qu'il ne la prendra pas contre lui, ni même ses mains dans les siennes : car s'il la salue de son nom et s'il lui fait le don de son apparition, ce n'est pas pour la garder, mais pour l'envoyer annoncer la nouvelle. De même qu'il part, elle doit aussi partir et annoncer la nouvelle. C'est elle, ici, la première envoyée, la première messagère auprès de ceux – les « frères » – qui seront chargés de répandre le message. Assez souvent les deux mains du Christ signalent, en oblique, les deux directions : l'une pointée vers le ciel, l'autre arrêtant la femme pour la retourner vers sa mission.

Mais il arrive aussi que leurs mains aillent jusqu'au toucher. Il n'est pas toujours facile d'en décider, car dans certains tableaux la superposition des plans sans profondeur nette ne permet pas de savoir si une main touche ou bien si elle est seulement au premier plan : exemplaire à cet égard est le Titien, chez qui la main droite de la femme peut être



envisagée comme passant devant le linge ou bien comme frôlant celui-ci, et cela d'autant plus que Jésus est en train de rassembler ce linge contre lui comme pour protéger son corps (voire pour protéger son sexe, que recouvre déjà, tout en le soulignant, l'épizôtion classique du crucifié, occurrence assez exceptionnelle dans la série des *Noli...*). Il en va de même chez Pontormo, Alonso Cano ou bien dans l'une des fresques de Giotto, où les mains de Marie viennent au contact des rayons de la gloire. Il n'est pas nécessaire, mais il est recommandé, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, de penser que l'ambiguïté est voulue et que nous sommes conviés à tenir toute superposition de plans comme ayant la valeur d'un contact. Tout se passe comme si les peintres s'ingéniaient à tourner autour de l'ambiguïté narrative et sémantique de la phrase « Ne me touche pas ». Car on peut supposer qu'elle succède à un contact, à un premier geste vif de Marie qui a surpris Jésus, tout autant qu'elle peut être prononcée pour prévenir un geste que l'homme voit venir. Cette seconde version semble la plus fréquemment adoptée par les peintres, mais il s'en faut qu'il s'agisse toujours des plus remarquables. Souvent au contraire la force propre d'une peinture va de pair avec une audace parti-

culière dans le traitement de ce toucher ou de cette touche. Ainsi en va-t-il souvent lorsque les deux personnages se touchent ou se frôlent (Pontormo, Dürer, Cano), ou bien lorsque Marie-Madeleine, dans un nombre à peu près égal de cas, touche Jésus (le Titien, Giotto), ou bien enfin lorsque, dans quelques cas exceptionnels<sup>1</sup>, Jésus touche la femme d'une manière qu'on se risquera à dire appuyée : c'est une fois chez Pontormo (copié par Bronzino)<sup>2</sup>, qui n'ose rien de moins que peindre ou faire poindre l'index du Christ contre le sein de Marie, et c'est chez deux autres artistes, Dürer et Cano, ainsi que dans la peinture anonyme de Saint-Maximin, où le Christ pose visiblement (sinon ostensiblement) la main sur sa tête.

Rien n'interdit de penser que pour arrêter ou pour repousser en douceur un geste de la femme, l'homme en vienne à la toucher. Il

1. S'il faut le rappeler, je ne prétends pas avoir inventorié la totalité des représentations de la scène dans l'histoire de la peinture, et je n'ai pas non plus trouvé les images de toutes les références que j'ai pu obtenir (par exemple celles des tableaux de Metsu et de Mignard). Par ailleurs il n'était pas possible d'inclure toutes les images dans ce volume.

2. Pontormo lui-même copiait un tableau, aujourd'hui perdu, de Michel-Ange.

serait pourtant plus vraisemblable que dans ce but il lui prenne les mains. En faisant un autre geste que celui-là, il devient celui qui touche, et le sens de sa phrase s'en trouve d'autant déplacé : « Ne me touche pas, car c'est moi qui te touche. » Et ce toucher se laisse comprendre, si l'on veut bien passer en pensée d'un tableau à l'autre, ou superposer leurs motifs, comme une très singulière combinaison de mise à distance et de tendresse, de bénédiction et de caresse. « Ne me touche pas, car je te touche, et cette touche est telle qu'elle te garde à l'écart<sup>3</sup>. »

L'amour et la vérité 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. C'est d'être inatteignables qu'ils nous touchent et qu'ils nous poignent. Ce qu'ils approchent de nous, c'est leur éloignement : ils nous le font sentir, et ce sentiment est leur sens même. C'est le sens de la touche qui commande de ne pas toucher. Il est temps, en effet, de le

3. Dans la basilique de Saint-Maximin, en Provence, là où la légende situe l'arrivée de Marie-Madeleine venue du désert égyptien, une ampoule de verre est censée contenir un fragment de sa peau, et cette relique est nommée « le *noli me tangere* ». Dans le même lieu se trouve le tableau anonyme mentionné plus haut.

préciser : *Noli me tangere* ne dit pas simplement « ne me touche pas », mais plus littéralement « ne veuille pas me toucher ». Le verbe *nolo* est le négatif de *volo* : il signifie « ne pas vouloir<sup>4</sup> ». En cela aussi la traduction latine déplace le grec *mè mou haptou* (dont la transposition littérale eût été *non me tange*)<sup>5</sup>. *Noli* : ne le veuille pas, n'y pense pas. Non seulement ne le fais pas, mais même si tu le fais (et peut-être Marie-Madeleine le fait-elle, peut-être sa main s'est-elle déjà posée sur la main de celui qu'elle aime, ou sur son vêtement, ou sur la peau de son corps nu), oublie-le aussitôt. 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.

4. Sa deuxième personne de l'indicatif présent a d'ailleurs pour forme *non vis*.

5. Cependant, et si Jérôme, en rédigeant le texte latin, suit ici l'usage, *noli* est l'expression d'un refus ou d'une interdiction courtoise, exactement comme notre « veuillez ne pas toucher ». Mettre l'accent sur « ne veuille pas » relève de la violence interprétative. Elle est légitime, à condition de ne pas être dissimulée.

## Marie de Magdala

Marie de Magdala – dont nous avons fait « Marie-Madeleine » – a toutes les raisons d'être la première à qui le ressuscité se montre, fût-ce pour se dérober aussitôt à elle, et toutes les raisons aussi d'être celle qu'il charge d'aller annoncer ce qu'elle a vu, ou ce qu'elle a cru voir<sup>1</sup>.

De deux manières l'histoire de Marie de Magdala pendant la vie de Jésus annonçait la rencontre devant le tombeau ouvert<sup>2</sup>. D'une

1. Sur la naissance de la tradition qui fait d'elle le premier témoin de la résurrection, et qui parfois l'a identifiée dans ce rôle à la mère de Jésus, voir, sous la direction de François Bovon et Pierre Geoltrain, *Écrits apocryphes des chrétiens*, vol. I, Paris, Gallimard, 1997, les notes à 8,2 et 11,1-3 du *Livre de la résurrection de Barthélemy* et à VIII,2 des *Actes de Philippe*.

2. Autre violence de l'interprétation : un usage fré-

part elle est la sœur de Lazare et c'est elle qui s'est précipitée vers Jésus pour qu'il ramène son frère à la vie<sup>3</sup>. Alors déjà elle a montré quelle confiance elle mettait dans son Seigneur : non pas la crédulité avec laquelle certains considèrent les supposés thaumaturges, mais l'assurance de ceci, que le mort peut encore se lever et marcher, qu'en vérité il ne cesse pas de le faire, comme font tous les morts car tous ils marchent avec les vivants. Les morts sont morts, mais en tant que morts ils ne cessent de nous accompagner, et nous ne cessons pas de partir avec eux. De partir nulle part : de partir, absolument, d'aller du fond du tombeau jusqu'au fond sans fond dans lequel on ne cesse pas

quent veut qu'on assimile dans la même Marie de Magdala des personnages peut-être différents à l'intérieur des textes. On rend ainsi plus remarquable et plus complexe la figure de la femme à laquelle est adressé le « *noli* ». Son histoire singulière devient une parabole tressée tout le long de l'histoire christique. La discussion sur les identités des diverses Marie (hors la mère de Jésus) est très documentée dans la littérature exégétique. Cf. un ouvrage récent : Pierre-Emmanuel Dauzat, *L'invention de Marie-Madeleine*, Paris, Bayard, 2001. Bien évidemment, je ne fais même pas ici mon exégèse personnelle : j'extrapole librement.

3. Jn 11,31-32.

d'avancer sans que pour autant on fasse route vers aucune destination. Tombée aux pieds de Jésus, Marie lui avait dit : « Seigneur, si tu avais été ici, mon frère ne serait pas mort. » Elle fait écho de cette manière, sans le savoir, à la phrase que Jésus a dite un peu plus tôt à sa sœur Marthe : « Je suis la résurrection<sup>4</sup>. » En sa présence, la mort ne peut pas se restreindre à la cessation de la vie : elle devient la vie même dans l'imminence ininterrompue de l'absentement.

Plus tard, Jésus était revenu à Béthanie et avait dîné avec ses disciples, Marthe, Lazare et Marie. Celle-ci avait pris un parfum précieux pour en oindre les pieds de Jésus, avant de les sécher avec sa chevelure. L'un des disciples, Judas<sup>5</sup>, l'avait blâmée d'avoir employé ce parfum en pure perte au lieu d'en donner le prix aux pauvres. Jésus avait répliqué : « Laisse-la garder cela pour le jour de mon ensevelissement<sup>6</sup>. » Marie-Madeleine est

4. Cf. ci-dessus note 5, p. 26.

5. Le texte précise alors « celui qui allait le livrer » (12,4) ; l'épisode en effet se situe peu avant la Pâque.

6. 12,7. Selon l'apocryphe *Vie de Jésus en arabe* (7,1-2), ce vase de parfum contenait le prépuce circoncis de Jésus (voir le texte dans *Écrits apocryphes des chrétiens*, op. cit. à la note 44).

depuis toujours dans la proximité de la mort en général, et donc aussi de celle de Jésus. Elle qui, dans un autre épisode lui aussi bien connu, avait « choisi la bonne part<sup>7</sup> » en restant assise près du maître au lieu de s'activer comme sa sœur Marthe aux besognes domestiques, elle est celle qui de toujours distingue, comprend et choisit la part qui n'est pas de ce monde. Ou'elle soit par ailleurs considérée comme une femme de mauvaise vie<sup>8</sup> répond à ce paradoxe : la « bonne vie »

7. Dans Lc 10,38-42.

8. L'habitude de faire d'elle une prostituée s'est appuyée d'une part sur Mc 16,9 : « Ressuscité à l'aube du premier jour de la semaine, il apparut d'abord à Marie-Madeleine, de qui il avait chassé sept démons » (cf. Lc 8,2), d'autre part et avant tout sur Lc 7,36-49 où figure un épisode de parfum versé sur les pieds de Jésus par une « pécheresse ». La confusion des Marie englobe aussi une femme non nommée... Et c'est la Marie-Madeleine exemplaire issue de cette élaboration de légende à travers les textes eux-mêmes hétérogènes des divers évangiles qui sera représentée pénitente au désert d'Égypte, venant s'établir et mourir en Provence, etc. Comme on le sait, le motif de Madeleine au désert a proliféré dans la peinture, porteur de l'oxymore de la chair pécheresse et de la foi fervente. Souvent les peintres placent un crâne près de la pénitente au désert qu'en même temps ils dénudent à moitié sous sa chevelure (le Titien est exemplaire en la matière avec sa Madeleine de Florence dont les yeux sont tournés vers

n'est pas celle qui se conforme aux bonnes mœurs (on peut aussi penser à la femme adultère, au fils prodigue, etc.) mais celle qui dans cette vie même et dans ce monde se tient aussi dans la proximité de ce qui n'est pas de ce monde : de ce dehors du monde qui est le vide du tombeau et le vide de dieu, le vide ouvert en dieu ou bien comme « Dieu » lui-même par la mise au monde de l'homme, par la mise au monde du monde.

Marie-Madeleine est celle qui a le plus ostensiblement touché Jésus, l'oignant de parfum – onction qui répond au titre de « christ » (oint, *messiah*) mais qui le fait sur ce mode en somme inversé (parodique ? critique ? déconstructeur ?) où l'huile sainte est remplacée par un parfum sensuel et où l'onction se fait sur les pieds et non sur la tête. Onction véritable, pourtant, onction qui d'avance aura embaumé le corps de Jésus, anticipant sa mort et sa résurrection, anticipant son corps glorieux en lui conférant

le ciel cependant que son immense chevelure s'écarte sur ses seins). La chair, la mort, l'amour composant l'être-dans-ce-monde-hors-du-monde, voilà le chiffre de Marie-Madeleine. C'est aussi un des chiffres des évangiles dans lesquels les prostituées sont avec les pauvres, et selon une tradition amorcée dans l'Ancien Testament, les plus proches du « royaume de Dieu ».

pendant sa vie la gloire insensée d'être parfumé par une femme galante.

Rembrandt, encore lui, est peut-être le seul des peintres, sinon à s'être souvenu de l'épisode du parfum, du moins à avoir su le rapeler dans la scène du tombeau. Car si chez quelques autres peintres du *Noli...* Marie-Madeleine est accompagnée du vase de parfum, qui par ailleurs est un de ses emblèmes canoniques dans les tableaux où elle est seule (*Madeleine pénitente*, etc.), comme chez Raggi, Juan de Flandres ou Fontana Lavinia, et si ce vase est également présent chez Rembrandt<sup>9</sup>, en revanche ce dernier est le seul à évoquer l'affaire du parfum en plaçant près de la main gauche de la femme la jambe et le pied étendus de l'un des anges, comme disposé pour être lavé et essuyé<sup>10</sup>. À cause de la

9. Ce même vase peut d'ailleurs représenter à la fois celui dans lequel Nicodème a apporté les aromates au tombeau dans la scène précédente (Jn 19,39) et celui qui sert d'emblème à Marie-Madeleine.

10. Magnasco place aussi une main de la femme près d'un pied de Jésus, et non loin du vase. Mais l'allusion est moins nette car le pied pose à terre. Celui de l'ange, chez Rembrandt, n'a au contraire aucune raison visible de se trouver là, et sa présence peut même être jugée un peu forcée.

pose de l'ange et de la substitution de ce dernier à Jésus, l'allusion n'est pas loin d'avoir un caractère joueur ou d'être disposée comme elle en a d'autant plus, un caractère particulièrement élaboré : le pied que la main de la femme pourrait toucher sort du tombeau, ou plutôt il en marque le seuil. La main, le pied, le vase et une fois de plus la découpe du partage entre ombre et lumière (sur le rebord du tombeau) rassemblent en cet endroit du tableau ce qui rapporte sa scène à celle de l'onction : « Ne me touche pas car tu m'as déjà touché et je garde sur moi ton parfum, tout comme lui me garde dans la mort, tout comme ton embaumement me garde mort et garde cette vérité insensée du tombeau ; ne me touche pas, c'est fait, ton parfum précieux est répandu, laisse-moi partir et pars à ton tour annoncer que je pars. »

Il ne faut pas omettre de rappeler, en outre, que les aromates ou les parfums, dans le contexte de la sépulture, sont destinés à prévenir ce que Dostoïevski nomme « l'odeur délétère » dans *Les frères Karamazov*. Or il a été dit de Lazare que, au quatrième jour après sa mort (un jour de plus que Jésus...), « il sent déjà ». Jésus, lui, n'aura pas senti.

Le parfum de Marie-Madeleine aura d'avance dégagé son « odeur de sainteté », qui est un autre aspect du corps glorieux<sup>11</sup>. L'insensé de Nietzsche s'écrie : « Ne sentons-nous rien encore de la putréfaction divine – les dieux aussi se putréfient ! Dieu est mort ! Dieu reste mort<sup>12</sup> ! » Dieu reste mort, sans aucun doute – mais c'est précisément de cette putréfaction divine que se sépare, dans son principe et dans son incessant mouvement d'auto-déconstruction, cette mort de Jésus qui ne fait pas revivre Dieu, non plus qu'aucun homme : elle parle d'une autre mort et d'une autre vie, d'une *anastasis* ou d'une *gloire* qui formeraient comme la senteur – la sensibilité, la sensualité – de l'insensible et irréparable mort, sa « divinité » en tant que sa « féminité », c'est-à-dire, pour reprendre encore ce mot, sa « sainteté ».

11. Cette expression née beaucoup plus tard traduisait la croyance selon laquelle le cadavre d'un saint ne dégagait pas l'odeur de la putréfaction, mais au contraire une odeur agréable. Cf. J.-P. Albert, *Odeurs de sainteté. La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, EHESS, 1990.

12. *Le Gai Savoir*, § 125, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1967.

Mais la sainteté, encore faut-il la voir ou la sentir, encore faut-il y toucher. Les anges dans le tombeau, Marie-Madeleine est ici la seule à les avoir vus. Les disciples qui l'avaient précédée avaient des yeux qui ne voyaient pas dans cette obscurité. Elle, en revanche, elle y voit. Elle ne dissipe pas la nuit du tombeau : elle y voit la présence de ceux qui gardent l'absence, et qui la gardent absente. Ayant su voir dans le tombeau comme elle avait su naguère voir déjà mort, pour le parfumer, le corps de celui qui vivait encore, elle sait à présent entendre la voix qui l'appelle par son nom. Elle voit la vie dans la mort parce qu'elle a vu la mort dans la vie. Non pas que l'une serait la vérité de l'autre, mais au contraire la vérité en écartant les deux ne se laisse ramener ni à l'une, ni à l'autre. La vérité ne se laisse pas ramener, absolument. Elle ne se laisse ni toucher, ni retenir. Il ne s'agit pas de voir dans la ténèbre, et donc malgré elle (ressource dialectique, ressource religieuse) : il s'agit d'ouvrir les yeux dans la ténèbre et qu'ils soient envahis par elle, ou bien il s'agit de sentir l'insensible et d'en être saisi.

Si Marie-Madeleine est un tel personnage, si singulier parmi les personnages des Évan-

## Noli me tangere

giles, et pour cette raison aussi tant de fois peinte pénitente ou repentante, priant au désert près d'un crâne, et presque toujours les cheveux défaits et sans voile – signe de sa vie galante aussi bien que de son geste sur les pieds de Jésus, signant ce geste étrange de grâce et de volupté –, ce n'est pas pour une autre raison que celle-ci : elle conjoint la caresse et l'hommage comme la vie et la mort, comme la femme et l'homme, comme la légèreté et la gravité, comme l'ici et l'ailleurs, sans passer de l'un à l'autre mais en les partageant sans les mêler, l'un contre l'autre, par un toucher qui s'écarte et qui s'empêche de lui-même. Elle devient en quelque sorte la sainte par excellence parce qu'elle se tient à ce point où la touche du sens est identique à son retrait. C'est le point de l'abandon : elle s'abandonne à une présence qui n'est qu'une partance, à une gloire qui n'est que ténèbre, à une senteur qui n'est que froideur. Son abandon procède aussi bien de l'amour que de l'accablement, sans que l'un relève l'autre, mais la simultanéité des deux fait la levée de ce moment même – une levée qui disparaît en se levant.

## Ne me touche pas

Ce serait une parabole. Le ressuscité serait comme le jardinier du jardin au tombeau. De ce dernier, il connaît bien le vide. Il ne s'en effraie pas, il entretient le jardin, il soigne les abords de la mort, sans pour autant prétendre accéder à elle. Il sait que les morts ne reviennent pas. Il soigne l'aspect des alentours de leur absence. Il cultive non pas leur souvenir mais l'immémorial de la partance et de la provenance l'une à l'autre mêlées. Il fait en sorte que les abords en soient calmes et nets, dépourvus de désirs prodigieux et de réanimation des ombres, exempts d'odeur délétère mais aussi d'encens entêtants. La résurrection n'est pas une réanimation : elle est le prolongement infini de la mort qui déplace et qui désinstalle toutes les valeurs de présence et d'absence, d'animé et d'in-



animé, d'âme et de corps. La résurrection, c'est l'extension d'un corps à la mesure du monde et du côtoïement de tous les corps.

Les soins du jardinier ne forment pas un culte, mais une culture. La culture en général – toute culture humaine – ouvre le rapport à la mort, le rapport ouvert par la mort sans laquelle il n'y aurait pas de rapport, mais seulement une adhérence universelle, une cohérence et une coalescence, une coagulation de tout (une putréfaction toujours vivifiante pour de nouvelles germinations). Sans la mort il n'y aurait que contact, contiguïté et contagion, propagation cancéreuse de la vie qui par conséquent ne serait pas non plus la vie – ou bien ne serait que la vie, non l'existence, ne serait qu'une vie qui ne serait pas en même temps l'anastasis. La mort ouvre le rapport : c'est-à-dire le partage du départ. Chacun vient et part sans fin, incessamment. Cela même qui se présente comme la fin se révèle sans fin. Mais cette révélation ne dévoile rien et surtout pas une transfiguration du mort en vivant. (La « transfiguration » ou la « métamorphose », qui est le terme grec, est un tout autre épisode de la légende, qui forme comme une anticipation de la gloire du Christ mort. Mais, précisément, cet épisode montre qu'il n'est pas ques-

tion de s'établir dans la gloire<sup>1</sup> : on ne peut qu'être, fugitivement, exposé à son éclat. Fugitivement : très exactement entre la vie et la mort, ou bien entre la touche et le retrait.

La révélation, cette révélation dont la résurrection doit être le comble et le dernier mot, révèle qu'il n'y a rien à montrer, rien à faire surgir du tombeau, pas d'apparition, pas de théophanie ni d'épiphanie d'une gloire céleste. Il n'y a donc pas non plus de dernier mot. Il n'y a même pas d'« adieu » ni de « salut » entre Jésus et Marie-Madeleine. Et si leur couple représente un couple d'amants mystiques, comme l'ont voulu bien des traditions et bien des poèmes, ces amants jouissent l'un de l'autre en se séparant.

Le corps glorieux est à la fois celui qui part et celui qui parle, celui qui ne parle qu'en partant, celui qui s'efface, s'effaçant aussi bien dans l'obscurité du tombeau que dans l'aspect ordinaire du jardinier. Sa gloire ne rayonne que pour les yeux qui savent voir, et ces yeux-là ne voient rien d'autre que le jardinier. Mais celui-ci parle, et il dit le nom

1. Cf. Mt 17,2 s. et Mc 9,2 s. Pour la gloire, je renvoie de nouveau à la note 5, p. 26.

## Noli me tangere

de celle qui pleure le disparu. Dire le nom, c'est dire cela même qui meurt et ne meurt pas. C'est dire ce qui part sans partir (ce qui souvent reste gravé sur le tombeau). Le nom part sans partir car il porte la révélation de l'infiniment fini de chacun. « Marie ! » révèle Marie à elle-même, lui révélant à la fois la partance de la voix qui la nomme et l'envoi auquel son nom l'engage : qu'elle parte à son tour et qu'elle annonce le départ. Le nom propre parle sans parler puisqu'il ne signifie pas, mais désigne – et celui ou celle qu'il désigne reste infiniment en retrait de toute signification.

Chacun ressuscite, un par un et corps pour corps, telle est la leçon difficile, l'obscurité de la pensée monothéiste telle qu'elle fut cultivée d'Israël en Islam en passant par l'Évangile. La résurrection désigne le singulier de l'existence, et ce singulier comme le nom, le nom comme celui du mort, la mort comme ce qui écarte la signification du nom. Être nommé, c'est être en partance et quitter le sens depuis son bord auquel on n'aura, en vérité, même pas abordé.

On n'aura pas touché au sens, voilà la vérité, et c'est cela qui fait le sens béant mais indestructible de la vie/la mort, le jardin/le tombeau. Il faut seulement avoir les oreilles

## Ne me touche pas

pour entendre ce que dit le jardinier, les yeux pour voir (dans) le vide éclatant du sépulcre, le nez pour sentir cela qui ne sent rien.

« Ne me touche pas, ne me retiens pas, ne cherche ni à tenir, ni à retenir, renonce à toute adhérence, ne pense pas à une familiarité ni à une sécurité. Ne crois pas qu'il y ait une assurance, comme Thomas en voudra une. Ne crois pas, d'aucune manière. Mais reste ferme dans cette non-croyance. Reste-lui fidèle. Reste fidèle à ma partance. Reste fidèle à cela seul qui reste dans mon départ : ton nom que je prononce. Dans ton nom il n'y a rien à saisir ni à t'approprier, mais il y a ceci, qu'il t'est adressé depuis l'immémorial et jusqu'à l'inachevable, du fond sans fond toujours en train de partir. »

\* \* \*

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. Mort et levée sont la même chose – « la chose », l'innommable – et ne sont pas la même chose car il n'y a pas ici de mêmété. Ce qui se passe avec le corps, avec le monde en général, lorsqu'on sort du

monde des dieux, c'est une altération du monde. Là où il y avait un même monde pour les dieux, les hommes et la nature, il y a désormais une altérité qui traverse le monde de part en part, une séparation infinie du fini – une séparation du fini par l'infini. Ainsi de la chair que la gloire sépare d'elle-même. La possibilité de la déchéance charnelle y est donnée avec la possibilité de la gloire. Bien loin qu'une morale survienne pour réprimer la chair, c'est d'abord la constitution de la chair en division d'avec elle-même qui rend possible l'invention d'une telle morale. Cette division – le péché et le salut – ne provient pas d'ailleurs que de l'effacement des présences divines qui assuraient l'unité homogène d'un monde.

Il s'ensuit également que le « divin », désormais, n'a plus de place ni dans le monde, ni hors du monde car il n'y a pas d'autre monde. Ce qui « n'est pas de ce monde » n'est pas ailleurs : c'est dans le monde l'ouverture, la séparation, la partance et la levée. Aussi la « révélation » n'est-elle pas le surgissement d'une gloire céleste : elle consiste au contraire dans le départ du corps levé en gloire. La révélation est dans l'absentement, et ce n'est pas celui qui part qui révèle, c'est celle à qui il confie le soin d'aller annoncer

son départ. Pour finir, c'est le corps charnel qui révèle le corps glorieux, et c'est pourquoi les peintres sauront peindre le corps sensuel de Marie-Madeleine jusque dans sa retraite de pénitente proche de la mort<sup>2</sup>. *Noli me tangere* forme la parole et l'instant du rapport et de la révélation entre les deux corps, c'est-à-dire d'un seul corps infiniment altéré et exposé dans sa tombée comme dans sa levée.

Pourquoi donc un corps ? Parce que seul un corps peut être abattu ou levé, parce que seul un corps peut toucher ou ne pas toucher. Un esprit ne peut rien de tel. Un « pur esprit » donne seulement l'index formel et vide d'une présence entièrement close sur soi. Un corps ouvre cette présence, il la présente, il la met hors de soi, il l'écarte d'elle-même et par le fait il la mène avec d'autres : ainsi Marie-Madeleine devient le corps véritable du disparu.

2. Certaines *Madeleine au désert* montrent un corps âgé, flétri mais toujours séduisant, indiscernablement voluptueux et ascétique : ainsi celle de Ribera au musée de Montpellier.

## Épilogue

Le peintre qui peint la scène ajoute : mes mains se tendent vers l'apparition qui n'apparaît pas, vers le départ qui défait toute la scène, vers la ressemblance qui ne se laisse pas reconnaître, vers l'obscurité qui partage avec la lumière son dérobement à la représentation, vers une toile et vers un motif qui me répète : « Ne me touche pas. »

Il est essentiel à la peinture de ne pas être touchée. Il est essentiel à l'image en général de ne pas être touchée. C'est sa différence avec la sculpture, ou du moins celle-ci peut-elle s'offrir alternativement à l'œil et à la main – ainsi qu'à la marche qui tourne autour d'elle, s'approchant jusqu'à toucher et s'éloignant pour voir. Mais qu'est-ce que la vue, sinon, sans doute, un toucher différé ? Mais

qu'est-ce qu'un toucher différé, sinon un toucher qui aiguise ou qui distille sans réserve, jusqu'à un excès nécessaire, le point, la pointe et l'instant par quoi la touche se détache de ce qu'elle touche, au moment même où elle le touche ? Sans ce détachement, sans ce recul ou ce retrait, la touche ne serait plus ce qu'elle est et elle ne ferait plus ce qu'elle fait (ou bien elle ne se laisserait pas faire ce qu'elle se laisse faire). Elle commencerait à se réifier dans une prise, dans une adhésion, un collage, voire dans une agglutination qui la saisirait dans la chose et la chose en elle, les appariant et les appropriant l'une à l'autre puis l'une en l'autre. Il y aurait identification, fixation, propriété, immobilité. « Ne me retiens pas » revient aussi à dire : « Touche-moi d'une touche vraie, retirée, non appropriante et non identifiante. » Caresse-moi, ne me touche pas.

Ce n'est pas que Jésus se refuse à Marie-Madeleine : c'est que 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 présenter. On pourrait l'analyser longuement : si je me donne comme une chose (ainsi qu'on com-

prendra couramment pareille formule), si je me donne comme un bien appropriable, je reste, « moi », derrière cette chose et derrière ce don, je les surveille et je m'en distingue (et cela, peut-être, alors même que je me « sacrifie » comme on dit, car me « sacrifiant » je me donne aussi une valeur sacrée, et le don m'y est reversé avec intérêt... : du moins est-ce une interprétation qu'on ne peut jamais simplement exclure). Si je me donne en écartant la touche, en invitant ainsi à chercher plus loin ou ailleurs et comme au creux de la touche elle-même – mais n'est-ce pas ce que fait toute caresse ? n'est-ce pas le battement du baiser ou de baiser, qu'on s'y écarte et qu'on s'y retire ? – je ne maîtrise pas ce don, et celle/celui qui me touche et se retire, ou bien que je retiens avant sa touche, elle/il a réellement retiré de moi un éclat de (ma) présence.

Le peintre peignant les mains tendues de Marie, peignant ainsi ses propres mains tendues vers son tableau – vers la touche juste, faite de patience et de chance, faite d'un vif retrait de la main qui la pose – ce peintre qui nous tend son image pour que nous ne la touchions pas, pour que nous ne la retenions pas dans une perception, mais au contraire afin que nous reculions jusqu'à remettre en jeu

toute la présence de et dans l'image, ce peintre met en œuvre la vérité de la « résurrection » : l'approche de la partance, au fond de l'image, du singulier de la vérité. C'est ainsi qu'il *peint* (mais ici ce verbe peut déployer ses sens jusqu'à toucher tous les autres modes de l'art), c'est-à-dire d'abord qu'il « représente » au sens propre où ce mot veut dire « rendre intense la présence d'une absence en tant qu'absence ».

\* \* \*

Mais ne cessons pas pour autant d'entendre, car elles ne s'éteignent pas, les harmoniques de la parole *Noli me tangere*. Rappelons-nous d'abord, pour y insister, qu'en traduisant le grec *haptô* par *tango*, le latin, qui ne dispose pas d'un verbe capable du double sens de « toucher » et de « retenir », engageait une voie unique d'interprétation<sup>1</sup>.

1. Certaines traductions la refusent et choisissent l'autre : « Ne me retiens pas ainsi », précise même la « Bible de Jérusalem », ajoutant une note pour indiquer que Marie tient embrassés les pieds du Christ, comme il est écrit en Mt 28,9 où c'est aux « saintes femmes » ensemble que Jésus apparaît. De cette manière, une traduction qui se veut allier philologie et spiritualité chrétienne élide ou élude savamment la connotation

Une contrainte de langue s'est ici comme diaboliquement combinée avec une attraction sourde dégagée par le récit lui-même et par une veine de la sensibilité de Jean. Car la sensualité de Marie-Madeleine répond à celle de Jean lui-même, de l'auteur du récit qui vient encore de s'y désigner, peu avant la scène, comme « le disciple que Jésus aimait<sup>2</sup> ». C'est

induite jusque-là (sous bénéfice d'inventaire) par toutes les traductions, et dont la peinture s'est emparée. On pourrait se risquer à supposer qu'une raison analogue a détourné les musiciens de l'épisode, alors qu'ils ont assez souvent fait chanter la Madeleine « au pied de la croix » ou « aux pieds du Christ », ainsi que pénitente au désert (Agneletti, Rossi, Frescobaldi, Caldara, etc.). Comment risquer la sensualité musicale dans un « *noli me tangere* » chanté par le Christ ? Cependant l'épisode était chanté dans certains drames liturgiques du Moyen Âge (cf. le *Graduale Rothomagense*), et dans la musique contemporaine on trouve sous ce titre des pièces instrumentales, entre autres d'Erkki Melartin ou de Hirosuki Yamamoto. Par ailleurs, Massenet avait composé un oratorio, *Marie-Magdeleine*, sur un texte de Louis Gallet, où figurait l'épisode du jardin ; il ne s'agit pas exactement de musique « sacrée », mais il est d'autant plus remarquable que Marie-Madeleine fasse partie d'une œuvre où elle côtoie, entre autres, Thaïs, Sappho et Manon. Marie-Madeleine figure également en adoratrice amoureuse, dans le « musical » *Jésus-Christ Superstar* d'Andrew Lloyd Webber et Tim Rice.

2. Jn 20,2 ; Jean se désigne, sans se nommer, sept fois au cours de son évangile.

lui, comme on le sait bien, qui repose « contre le sein de Jésus » lors de la dernière cène<sup>3</sup>. Jean et Madeleine, l'une par la plume de l'autre, mais l'autre peut-être dans une concurrence ou dans une conjonction d'amour – masculin et féminin – pour celui à qui il fait dire : « Demeurez en mon amour<sup>4</sup>. »

L'amour chrétien est une invraisemblance, c'est un commandement dont la « sublimité<sup>5</sup> » masque moins qu'elle ne dévoile, du moins au regard perçant de Freud, le caractère « antipsychologique du Surmoi collectif » dont le commandement est « inapplicable ». Sans entrer ici plus avant dans l'examen de cet impératif auquel en même temps le même Freud reconnaît « l'intérêt tout particulier » de désigner en somme sans détours « l'agressivité constitutionnelle de l'être humain contre autrui », je greffe simplement cette remarque : l'impossibilité de l'amour chrétien pourrait être du même ordre que l'impossibilité de la « résurrection ». Leur vérité commune tiendrait à cette impossibilité elle-même : non pas au sens où quelque

3. Jn 13,23.

4. Jn 15,9. C'est un thème insistant de Jean.

5. Cf. les sections V et VIII du *Malaise dans la civilisation* de Freud, auxquelles je me réfère dans ce qui suit.

miracle, là psychologique, ici biologique, devrait retourner l'impossible en possible, mais au sens où c'est au lieu de l'impossible qu'il s'agit de se tenir, sans le possibiliser, sans non plus convertir sa nécessité en ressource spéculative ou mystique. Se tenir au lieu de l'impossible revient à se tenir là où l'homme se tient sur sa limite – celle de sa violence et de sa mort : sur cette limite, il s'écroule ou il s'expose, et d'une manière ou de l'autre il se perd nécessairement. C'est pourquoi ce lieu ne peut qu'être un lieu de vertige ou de scandale, le lieu de l'intolérable en même temps que celui de l'impossible. Ce paradoxe violent n'est pas à dissoudre, il reste le lieu d'un écart aussi intime qu'irréductible : « Ne me touche pas. »

\* \* \*

Ce paradoxe nous reconduit une fois encore, sur un registre en apparence plus élémentaire, à la double connotation qui s'attache à cette phrase.

Ou bien elle peut résonner avec le ton d'une menace dans un affrontement : ne me touche pas, n'essaie pas de me toucher, ou je te frappe, et je ne t'épargnerai pas ! Ne me touche pas, tu ne mesures pas la violence

## Noli me tangere

dont je serai capable. C'est une dernière mise en garde, comme une dernière sommation et comme la dernière limite où le droit va céder à la force, à une force qui se légitimera de la violence de l'autre, ou de ce qu'on aura d'avance désigné comme sa violence, précisément en lançant cet avertissement. Et en cette dernière valeur, l'interjection ou l'injonction forme elle-même une incitation à la violence. Il se peut que celui qui la lance soit celui qui veut la violence.

Ou bien la phrase résonne moins comme un ordre que comme une supplication qui peut être lancée dans l'excès de la douleur ou dans celui de la jouissance. Ne me touche pas car je ne peux pas supporter encore cette souffrance sur ma plaie – ou cette volupté qui s'exaspère jusqu'à l'insoutenable. Je n'en peux plus de souffrir ou de jouir : mais souffrir et jouir sont nécessairement portés par une logique – ou par une patho-logique entendue loin de toute médecine – de l'excès, au bout de laquelle l'un finit par croiser l'autre tout en le repoussant toujours plus. Point de croisement, non pas de contradiction (ni logique, ni dialectique) mais de contraction, de rétraction et d'attraction. La déflagration dans laquelle souffrir peut jouir et jouir souffrir. Ne veuille pas, ne cherche même pas à

## Épilogue

toucher ce point de rupture : car en effet, j'y serais rompu(e).

Je ne cherche pas à attribuer ces connotations ou ces harmoniques à l'inconscient de Jean ni à celui de Jérôme ; ce serait dérisoire. Je veux seulement indiquer qu'elles sont à l'œuvre dans les lectures, dans les représentations, dans les sollicitations de leur texte et de la scène que ce texte a fait accréditer, fût-ce malgré lui, comme une 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 !

Un tel discord au lieu même de l'étreinte définit et abîme sans fin la vérité même, sa souffrance et sa jouissance – la levée du corps.



## Indication des principales œuvres qui représentent la scène

Pour permettre au lecteur d'aller voir par lui-même d'autres exemples picturaux (et parfois sculpturaux), j'indique ici (en y incluant les œuvres choisies pour l'iconographie de ce volume) les œuvres dont j'ai pu voir parfois l'original, le plus souvent des reproductions et dont, pour quelques cas, je n'ai trouvé qu'une indication sans image (il s'agit tantôt de livres, tantôt de sites Internet). Renonçant à toute scientificité, je me contente de références minimales, suffisantes pour orienter une recherche. Certains noms de musées me font défaut. Certains noms d'œuvres ne sont pas *Noli me tangere*, mais *Le Christ apparaissant à Marie-Madeleine* (p. ex. Rembrandt) ou bien *Le matin de Pâques* (p. ex. Burne-Jones), ce qui correspond aussi, comme je l'ai noté dans le texte, à un certain décalage dans le choix du moment représenté.

Au moment où ce livre est à l'impression, j'apprends l'existence du travail collectif de Marianne Alphan, Daniel Arasse et Guy Lafon, *L'Apparition à Marie-Madeleine*, Desclée de Brouwer, 2001. Je regrette de n'avoir pu m'y référer.

## Noli me tangere

Anonymes : je peux seulement indiquer que, pour la France, le site « Mémoire » du ministère de la Culture recense, avec images en noir et blanc, une douzaine d'œuvres. Je peux aussi mentionner, à titre d'exemples, un chapiteau d'Autun, ou bien une fresque du xv<sup>e</sup> siècle dans la cathédrale de Constance et une autre à la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, mais surtout le tableau de la prédelle de la basilique de Saint-Maximin.

- Barrocci Federico, Florence, Uffizi
- Botticelli, une image attribuée, mais non localisée et d'attribution douteuse
- Bronzino, Paris, Louvre
- Brueghel le Jeune, Nancy, Musée lorrain
- Burne-Jones, non localisé
- Cano Alonso, Budapest
- Caracciolo Batistello, Prato, Galleria Comunale
- Correggio, Madrid, Prado
- Denis Maurice, Saint-Germain-en-Laye, musée du Prieuré
- Duccio, Sienne, Museo del Duomo
- Dürer Albrecht, 32<sup>e</sup> planche de la *Petite Passion sur bois* (n° 47 du catalogue de Bartsch)
- Eschave Balthazar de, Ibia, Brésil
- Etty William, Londres, Tate Gallery
- Ferrari Gregorio de, Bologne, Musei Civici

## Indication des principales œuvres qui représentent la scène

- Ferrari Gregorio de, Gênes, Palazzo Bianco
- Fontana Lavinia, Florence, Uffizi
- Fra Angelico, Florence, San Marco
- Giotto, Padoue, Capella Scrovegni
- Holbein, Hampton Court
- Huetter Lucas, Eger (Hongrie), Megyei Korhaz
- Hunt William, non localisé
- Juan de Flandres, Madrid, Ermitage
- Lorrain Claude, Francfort-sur-le-Main
- Magnasco, Pasadena, Getty Museum
- Mengs, Londres, National Gallery
- Metsu, non localisé
- Mignard, non localisé
- Nardi, Tolède, cathédrale
- Nardo, Florence, Santa Maria di Novella
- Perugino, Chicago, Art Institute
- Pontormo, Florence, Casa Buonarrotti
- Pontormo/Franco, Florence, Casa Buonarrotti
- Poussin, Madrid, Prado
- Raggi Antonio, Rome, San Domenico & Siste
- Ramenghi Bartolomeo, Modène, collection de la Banca Popolare
- Rembrandt, Londres, Buckingham, collection d'Élisabeth II
- Rubens, Munich, Ancienne Pinacothèque (cas

**Noli me tangere**

particulier : trois apôtres sont présents  
dans cette scène allégorique)  
Sarto Andrea del, Florence, Palazzo Pitti  
Schongauer, Colmar, Unterlinden (un tableau  
et une gravure)  
Sirani Elisabetta, San Marino, Basilica del  
Santo  
Spranger Bartolomeo, Bucarest, Musée natio-  
nal de Roumanie  
Tisi, dit Il Garrofalo, Ferrare  
Titien, Londres, National Gallery

Dans la même collection

Patricia Falguières, *Les chambres des mer-  
veilles.*  
Arlette Farge, *Le bracelet de parchemin.*  
*L'écrit sur soi au XVIII<sup>e</sup> siècle.*