



ἘΠΈΚΕΙΝΑ

International Journal of Ontology
History and Critics

MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Auprès du penser

Quelques notes à partir de la pensée de la parabole chez Jean-Luc
Nancy

EPEKEINA, vol. 3, n. 2 (2013), pp. 55-72

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.v3i2.67

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Auprès du penser

Quelques notes à partir de la pensée de la parabole chez Jean-Luc Nancy

Marcia Sá Cavalcante Schuback

Auprès de Rembrandt, Jean-Luc Nancy trouve une pensée de la parabole.¹ Ça se passe plus précisément auprès du *Christ et Marie Madeleine au tombeau*, ce tableau de Rembrandt qui présente le motif du *Noli me tangere*. Ce qui se trouve ici c'est toute une pensée de l'"auprès de". Auprès de la peinture, Nancy trouve non seulement une pensée de l'"auprès de", mais de la pensée auprès du penser. Ici se trouve une pensée sur comment la pensée est *nachträglich*, se donnant "après", après-coup et ainsi auprès du se-pensant du penser. Après, auprès du se-pensant, les pensées exposent le risque du penser. Car en pensant, le penser risque de se perdre en pensées même si le se-faisant du penser ne peut non pas chercher à se laisser saisir dans la main, à *begreifen* comme il se peut dire en allemand, à se laisser prendre et mettre en pensées. Ce que Nancy trouve auprès de la peinture c'est l'image même de l'instant vital où le se-pensant du penser s'expose au risque de se perdre à soi-même, de soi-même, pour soi-même. Ce qui est découvert ici est ce que l'on pourrait nommer la *différence pensive*, la différence pleine de risque entre le penser et la pensée. Ce risque n'est que la pensée se pensant, n'est que le se-pensant de la pensée. Ce drame de la lutte de vie et de mort entre le se-faisant du penser et la pensée, entre la force et la forme, la fluidité et la solidité, la fugacité et la stabilité, Nietzsche l'a décrit comme une peinture, lorsqu'il se demande : «Qu'écrivons-nous, que peignons-nous avec nos pinceaux chinois, nous autres mandarins, éterniseurs de choses qui *peuvent* s'écrire, que sommes nous capables de reproduire ?». ² Pour répondre dans une sorte de dédicace, Nietzsche écrit ensuite : «Et ce n'est que pour votre *après-midi*, ô mes pensées écrites et peintes, que je possède des couleurs, beaucoup de couleurs peut-être, beaucoup de teintes délicates, cinquante jaunes, bruns, vers, rouges : mais nul, à vous voir, ne devinera votre éclat matinal, étincelles subites et merveilleuses de ma solitude, mes vieilles, mes chères – mes mauvaises

1. NANCY 2013.

2. NIETZSCHE 1971, 245-246, § 296.

pensées !»³ Nietzsche craint ici que même les «teintes délicates, les cinquante jaunes, bruns, verts, rouges» de sa pensée ne sauraient deviner «l'éclat matinal», les «étincelles subites et merveilleuses» de sa solitude, ses vieilles et chères “mauvaises pensées”. Il le craint parce qu'il reste – jusqu'à un certain point – encore prisonnier de l'espoir de trouver une forme pour le sans-forme ou l'informe du se-faisant forme, du se-pensant du penser. Ce que Nancy trouve cependant auprès de Rembrandt c'est l'ouverture d'un regard capable de voir dans la forme, dans l'image, dans la pensée les “arrivances” et “partances” des formes, des images, des pensées. Auprès de Rembrandt se trouve une présentation non de comment le se-faisant inaccompli se perd dans un fait accompli – serait-ce une forme, un image, un mot, une pensée, un concept, une idée, une vie – mais comment la perte accomplie (dans une forme, un image, un mot, une pensée, un concept, une idée, une vie) fait elle-même voir le se-faisant, le se-formant, le se-pensant, car la perte accomplie s'expose à elle-même comme le rétrécissement et l'absentement propre du se-pensant (et de tout gérondif). Elle fait voir ce dont il faut avoir des yeux pour voir. Car il faut avoir des yeux pour voir le faire-voir des images, des formes, des pensées comme la scène même de l'insaisissable du se-pensant, du se-faisant.

En se perdant dans les pensées le se pensant du penser apparaît comme tel, pas en arrière, pas *à priori*, mais dans et comme un *auprès-de*. En grec ancien, “auprès de” se dit avec la préposition *para*, *para patri géronți*, «auprès de son vieux père», pour rappeler un exemple parmi beaucoup d'autres, chez Homère.⁴ Dans sa pensée auprès des choses, à vrai dire, dans sa pensée auprès de l'auprès, Nancy nous fait voir que penser veut dire se tenir, de manière tenace et tenante, auprès de l'auprès. Se tenir auprès de l'auprès n'est possible qu'en se jetant toujours et à nouveau auprès de l'auprès. Le verbe grec pour dire jeter est *ballo*, et pour se jeter auprès c'est *paraballo*, dont la forme médiale transitif, *paraballesthai pros ti*, dit en plus s'exposer à un risque, se risquer. C'est de ce sens expérientiel de se jeter auprès de l'existence, s'exposant au risque d'exister, que le mot *parabolle*, parabole, s'est formé. Avant de dire que quelque chose se dit par le biais d'une autre,

3. NIETZSCHE 1971, 245-246, § 296.

4. Homère, *Iliade*, chant 1, 358.

soit-elle un autre mot ou image, la parabole jette (*ballo*) auprès d'elle (*para*), elle ex-pose et pro-jette l'auprès à soi-même. Il ne s'agit pas d'un autre derrière déguisé par la parabole dans ses figurations, mais au contraire de l'exposition de l'auprès de, de l'après-coup, de la *syncope*, comme Nancy élargit et approfondit le sens de cette *Nachträglichkeit*. La parabole met en scène l'auprès-de en tant que sens existentiel de l'espace et du temps, en tant qu'espace-temps de l'existence.

Auprès de comment Nancy se tient auprès de Rembrandt dans son livre *Noli me tangere*, nous pouvons découvrir le mouvement parabolique de la pensée elle-même. Ce que Heidegger a discuté en termes de l'*Entwurf* en tant que structure existentielle de la compréhension et donc de la pensée - ou plutôt comme structure compréhensive et pensive de l'existence - Nancy le singularise (par rapport à la pensée de Heidegger qui existentialise la pensée, en exposant son «*apriori existential*», l'on pourrait dire que Nancy singularise sans cesse cette existentialisation) en montrant que le pro-jet, ne jette pas l'existence hors de soi vers un but ou un *telos* en dehors de soi, mais qu'il ex-pose et jette l'existence à son être-auprès-de, à son *ex-sistere*, car exister singulièrement n'est rien d'autre qu'être jeté et donc ex-posé à l'auprès de l'auprès. Dans ce sens, nous pourrions dire que la pensée pense paraboliquement au fur et à mesure que le singulier est une parabole, un être jeté auprès de l'auprès. Auprès de Rembrandt, on découvre le mouvement parabolique de la pensée du singulier et non des paraboles sur l'existence. Étant l'exposé de l'être exposé et jeté auprès de l'auprès-de, la parabole est une «relation de l'image à la vue»,⁵ de la pensée au se-pensant du penser. Elle «n'est donc pas dans la relation de la "figure" au "propre", ni dans la relation de l'»apparence« à la "réalité" ou dans une relation mimétique». ⁶ Pas d'arrière-pensée, d'à priori, ou de soutien. Auprès de l'auprès, «entre l'image et la vue», dans le se faisant visible, «ce n'est pas imitation, c'est participation et pénétration». ⁷ On voit ici «vérité et interprétation s'y faisant identiques l'une à l'autre et l'une par l'autre», ⁸ déniait toute «pédagogie de la figuration» car «la parabole ne parle qu'à celui qui l'a déjà compris, elle ne montre

5. NANCY 2013, 11.

6. NANCY 2013, 15.

7. NANCY 2013, 15.

8. NANCY 2013, 15.

qu'à ceux qui ont déjà vu», elle ne donne à penser qu'à celui qui a déjà pensé. Il ne s'agit pas de penser le même, mais de penser auprès d'une pensée (elle-même pensée auprès du penser).

Ici on trouve le cœur d'une pensée de l'interprétation, une expérience de ce que veut dire lire et interpréter un penseur : lire et interpréter une pensée c'est se tenir auprès de cette tension ou battement vital (peut-être encore plus vital que l'élan vital bergsonien car qu'est-ce qu'un battement sinon la vitalité du se-rapportant ?) entre la pensée et le se-pensant du penser. Lire-interpréter c'est aller et revenir, passer d'une page à l'autre et de l'autre à l'une, de l'aube au crépuscule de la pensée – d'où les répétitions, les *ritournelles*, comme suggérerait Deleuze, les tâtonnements et les ébauches – car le livre qui est un texte de pensée, n'est jamais ni ouvert ni fermé : «il est toujours entre les deux, il passe toujours de l'un à l'autre état».⁹ Et parce qu'il s'agit ici de se tenir auprès de la tension entre la pensée et le se-pensant, entre les pas et le passant, donc de se tenir aux passages et au passager, aux trajets bien en-deçà du sujet et ses objets, lire-interpréter un texte de pensée se sépare des approches critiques. Lire-interpréter une pensée – c'est-à-dire, une vie de pensée - ne cherche pas la critique mais, plutôt, la diacritique, les signes distinctives, les accents du penser se faisant pensée. Ce n'est plus une question de réflexion contextualisant ou d'intertextualité réflexive mais de diacritique, avec la rigueur vigoureuse des inflexions et intonations. Ici on lit-interprète avec un accent. D'où la reformulation du geste herméneutique mise un jeu par Nancy, non plus comme la tâche de «comprendre l'auteur mieux que lui-même» (Kant),¹⁰ ou comme l'«art de comprendre correctement le discours de l'autre» (Schleiermacher),¹¹ ou même comme le comprendre autrement

9. NANCY 2004, 9.

10. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 2 Auf., 370 : «daß es gar nichts Ungewöhnliches sei, sowohl im geheimen Gespräche, als in Schriften, durch die Vergleichung der Gedanken, welche ein Verfasser über seinen Gegenstand äußert, ihn sogar besser zu verstehen als er sich selbst verstand, indem er seinen Begriff nicht genugsam bestimmte, und dadurch bisweilen seiner eigenen Absicht entgegenredete oder auch dachte».

11. SCHLEIERMACHER 1977, 75. «Die Kunst die Rede eines andern richtig zu verstehen».

(Heidegger),¹² mais comme «partage des voix».¹³ Dans ce partage des voix, la pensée n'est que la parabole du penser, c'est-à-dire l'exposé de cet être jeté à l'auprès de l'auprès de l'être même. Et si les voix se découvrent proches ce n'est pas parce que des sujets proches pensent des pensées que se rapprochent mais parce que se tenant auprès de l'auprès, les pensées approchent ce qui est à penser, c'est-à-dire, ce qui est «d'un coup présent et chaque fois singulier».¹⁴ C'est bien l'inflexion et l'intonation singulières qui permettent ce que Nancy a appelé le *désœuvrement* d'un œuvre. Par *désœuvrement* il faut comprendre un exercice d'écoute à ce qui est à penser (de la con-texture du penser), «dans son plus intime mouvement de sens ou d'outrepassement du sens».¹⁵ L'écoute est elle même l'exercice unique de se laisser entraîner et amener vers l'éclat de l'auprès-de qui s'ouvre en interstices, intermittences, interlocutions, interpolations, entrevues et entretiens, ces clair-obscur de l'entre-deux, ni univoques ni équivoques mais mystérieusement inter-voques. Auprès d'une pensée de l'auprès-de il faut exercer l'écoute de l'inter-vocité de l'entre-être, car c'est l'entre-être des rapports (l'entre-être du monde) qui pense en chaque pensée.

*

Ainsi auprès de cette pensée de la parabole, cette pensée de l'auprès de Jean-Luc Nancy, il faut se demander comment cette pensée se pense auprès de la peinture et, plus précisément, auprès de la peinture de Rembrandt. C'est que la peinture, et très particulièrement la peinture de Rembrandt, est la peinture du regard de cet auprès de l'auprès, de l'âme du regard. Dans la peinture – et très particulièrement chez Rembrandt – c'est-à-dire, dans cette relation extrême de l'image à la vue, le se-faisant image de l'image apparaît dans son propre absentement et rétrécissement qui est l'image elle-même. Dans la peinture, l'image fait voir le «fond inimaginable : ce fond d'absence à jamais retirée»,¹⁶ le se-faisant

12. M. HEIDEGGER 1975, 213 : «Eine rechte Erläuterung versteht jedoch den Text nie besser als dessen Verfasser ihn verstand, wohl aber anders. Allein, dieses Andere muß so sein, daß es das Selbe trifft, dem der erläutere Text nachdenkt».

13. NANCY 1982.

14. NANCY 2013, 18.

15. NANCY 2013, 18.

16. NANCY 2003.

image, le s'imageant de l'image, lui-même insaisissable et inimaginable, à mesure où l'image – la peinture – « nous dévisageant, ouvre nos yeux sur ce que les images ne cessent d'imaginer, ou d'imaginer en un sens éblouissant : « ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler » (Maurice Blanchot) – ou bien ressemblance du très distinctement et absolument dissemblable de tout ». ¹⁷ Ce fond d'absence d'où surgit toute image, « cette mort », dit Nancy en rappelant la provenance latine de l'imgo en tant qu' « *imago* des morts romains [formant] la présence imposante et vénérable », se montre comme mort dans la vie, comme vie *et* mort dans la vie et dans la mort, c'est-à-dire comme la finitude infinie de la vie et de l'être. Le fond d'absence est en fait le fond gérondif de l'être – l'être en train d'être (le mau-dit étant), rétrécissement et absentement du en train-d'être dans l' » imposante et vénérable présence » de l'étant. Le fond d'absence, l'apparaître de l'image, le s'imageant, ce qui ne ressemble à rien, ne disparaît pas : il apparaît comme venant à l'image en disparaissant dans l'image, en s'abandonnant à l'image. Ce que la peinture et très particulièrement la peinture de Rembrandt « saisit avec la plus grande netteté » ¹⁸ c'est le dis-apparaître du venant à l'image dans l'image, « l'intrigue délicate qui se noue entre le visible et l'invisible, chacun des deux appelant et repoussant l'autre, chacun des deux touchant à l'autre et l'écartant de soi ». ¹⁹ Elle nous l'apprend en nous ouvrant les yeux pour ce dis-apparaître de l'apparaître dans ce qui apparaît. Cette ouverture des yeux est un « désœuvrement », comme le dit Nancy, un regard qui voit en dé-voyant les formes accomplies de manière à entrevoir l'auprès de la forme, les « arrivances » et les « partances » de et vers la forme. L'auprès de – cet « *da* » du en train d'être, ce que Heidegger n'a jamais cessé de penser – n'est ni dedans ni dehors, ni intérieur ni extérieur, ni ici ni à côté. Réfractaire aux mesures géométriques et chronologiques, planimétriques ou stéréométriques, l'auprès-de est incommensurable et insaisissable, une radicale « inéquivalence ». Peintre de l'auprès de l'auprès, Rembrandt « saisit avec la plus grande netteté » l'immensité de l'auprès. Dans ce sens il peut être nommé le peintre auprès de l'immensité de l'auprès de.

Rembrandt peint auprès de l'immensité de l'auprès : ses visages, les

17. NANCY 2003.

18. NANCY 2013, 43.

19. NANCY 2013, 42-43.

scènes quotidiennes et bibliques, ses philosophes, déplacent la vision de tout à-côté, de tout ici et là-bas, du tout déjà-vu vers l'auprès jamais vu auparavant dans son immense inéquivalence, c'est-à-dire, dans son immensité. En ce faisant, la peinture déplace sans arrêt l'extensivité de l'être aux intensités de l'apparaître. Dans ce déplacement, rien n'est plus comme il était. Tout cesse d'être ce qu'il a été pour se montrer dans l'éclat de sa nouveauté archaïque, de sa singularité immémoriale. Cette action déplaçante est en fait déréalisatrice et désœuvrante car ce qui vient à la toile ne sont ni des «choses» ni des «figures» mais justement cette transformation. Ce n'est pas le trait de la figure mais la figure du trait que la peinture auprès de l'immensité de l'auprès montre dans ses actes déréalisateurs, qui déplacent les choses, les visages, les narratives et les traits à ce fond d'absence de l'apparaissant de l'apparaître. Les choses sont placées dans la toile et non simplement peintes sur la toile, pour rappeler quelques mots de Jean Genet.²⁰ Ainsi, chaque «chose» se déplace de la position d'objet pour surgir comme l'introduction d'une étrangeté immense. Chaque chose, chaque narrative et ligne, chaque «chaque» devient, ainsi, un regard-visage arrivant du «fond absent» de l'apparaître qui nous regarde, montrant l'inusité du déjà bien vu auparavant, l'étranger de et à nous même. Ici, aussi le sujet se déplace de sa position de spectateur pour devenir celui qui suit. Ici, dans la peinture, sujet, objet, regard, choses, sens, dimensions, temps et espace se déréalisent, déplaçant le donné à la donation, le fait au se faisant, l'être à l'apparaître. Dans cette déréalisation et déplacement, qui désœuvre l'«étant donné» et le déjà-vu, ce qui se montre c'est le se-montrant, ce qui apparaît c'est l'apparaissant, la mise en regard, c'est-à-dire l'immensité de l'auprès. Il s'agit d'un tout autre sens de l'au-delà du vu, de l'outré et de l'autre de l'étant donné. Un autre sens d'*epékeina*, un sens «parabolique», s'accomplit ici, dans ce rendre visible du fond absent du gérondif de l'être qui ne peut apparaître qu'en disparaissant dans les apparences. Auprès de Nancy auprès de Rembrandt on apprend sur ce sens «parabolique» d'*epékeina*, qui s'ouvre auprès de l'auprès. Car le dé-visagement et le désœuvrement accomplis dans la peinture – et ainsi dans une pensée auprès de l'auprès – ouvrent l'immense de chaque chose, l'immense du «singulier pluriel».

20. GENET 1979.

L'immense de l'auprès ne peut pas être vu-pensé comme on voit et pense sur les choses, les visages, les figures et les non-figures, tout ce qui est «à la main», c'est-à-dire en les définissant dans des cadres pratiques et théoriques, catégoriaux et existentiels. L'immense de l'auprès dépasse toute chose, en étant et n'étant pas à la fois chaque chose car *sub species immensitatis* chaque chose n'est que rapport et donc un se faisant invisible dans tous les faits visibles. Regarder et penser l'immense n'est pourtant possible qu'en regardant dans la visibilité des choses l'invisibilité de l'immense, en voyant dans le corps opaque des choses l'ombre transparente de son immense «en train d'être». Pour cela il faut une sorte de regard très rare et difficile, un regard capable de voir et ne pas voir à la fois. Il s'agit de voir ce qui ne se laisse pas voir en tant que chose – l'immense – et ne pas voir ce qui ne laisse pas voir les choses comme forces, naissances de sens. Il faut un entrevoir, un se «faire voyant», pour rappeler Rimbaud, de l'entre-être. Un regard entrevoyant, qui sait voir et ne pas voir à la fois, est un regard qui réussit à voir dans les figures d'ébauches, dans les ébauches figures, dans les corps, des ombres et dans les ombres, des corps, dans la forme la «*forma formans*». C'est un regard capable de poursuivre dans «chacun», «la forme du paraître – la forme paraissante et le paraître de la forme, *forma formans* – (ce qui) revient à poursuivre ce qui se dérobe ou qui se retire dans l'apparition, tout en l'ouvrant, en la faisant possible».²¹ Dans ce regard capable de rendre visible ce «retirement», comme le pense Nancy, ce qui vient à la lumière n'est pas l'être des choses existantes ou inexistantes, mais leur venir-à-être, leur apparaître et dans l'apparaître la seule possible existence. Il s'agit d'un voir qui jette l'ombre invisible de l'immense sur tout le visible. C'est un regard qu'on pourrait dans ce sens appeler *vision pénombrante*.

*

Il est possible de reconnaître plusieurs nuances parmi les visions pénombrantes de Rembrandt, surtout si l'on fait attention aux fonds de ses images. Outre les fonds sombres – chambres, murs, coins, il y a d'autres scènes de Rembrandt. *La Sainte famille avec le rideau* montre le fond comme crèche et scène. Ici aussi on rencontre la subtilité de ses

21. NANCY 2009, 113.

visions pénombantes qui déplacent l'idée que la peinture a un rapport avec des scènes de paysage pour découvrir la scène et la toile comme paysage, comme présence de l'immense dans les choses, présence de ce qui n'est qu'en n'étant pas comme les choses, bref, son devenir-œuvre, son «désœuvrement». Dans cette mise en scène du regard dé-réalisateur de la peinture, avec ses nombreux pénombrements, le fond n'apparaît pas simplement comme paysage, il devient paysage en devenant la scène de l'immensité ouverte par les choses, les visages, les narratifs eux-mêmes. Le se-montrant peu à peu du fond comme paysage est la scène, la toile de la peinture en tant que toile de l'apparaître.

Quelques toiles montrent avec une extrême clarté cette action transformatrice qui constitue le regard pénombant de la peinture. L'une de ces toiles est le Christ qui apparaît à Marie Madeleine. Le Christ émerge de l'immense-paysage du fond avec une bêche à la main, en sortant du fond, en s'extrayant de la totalité. Le Christ apparaît, ce qui veut dire qu'il quitte le non-apparaître pour l'apparaître. Son éclat n'est pas celui d'une présence mais d'un venir-en présence, d'un se-montrant. Il ne faut pas toucher à l'apparaissant de l'apparaître, *noli me tangere*, parce que l'apparaître ne se donne que dans ce «retirement», insaisissable et immense de l'auprès. L'apparaissant de l'apparaître ne se donne qu'après coup, en syncope, auprès de. Il apparaît comme paysage, étendue de la tension entre le visible et l'invisible. Pour rendre visible comment être n'est que «paraître», *forma formans*, toute la toile s'organise au tour de la tension entre éclat et obscurité. Le Christ apparaît comme éclat à l'entrée de la crypte obscure de l'âme du monde. Il surgit sous la couronne dense et sombre d'un arbre débordant, couronne qui se mélange avec une masse épaisse de nuages sombres. Une autre toile qui met bien en scène cet se-montrant du fond comme paysage, c'est à dire comme étendue de la tension entre l'apparaître et l'apparence, est le *Repos pendant la fuite en Egypte*. Ici, la figure, la scène, les visages de près se présentent en *diminuendo* au fur et à mesure que le paysage s'agrandit, dans le *crescendo* de l'immensité de l'auprès. La scène-crèche qui héberge la sainte famille commence à se mélanger avec le paysage de l'immense, montrant le trait plus intense qui caractérise les paysages de Rembrandt. Ce trait plus intense est le drame d'une tension extrême où ce qui est figure tend à l'extrême du disparaître en même temps que le fond tend à l'extrême de l'apparaître. Tension des contraires, l'un en soi-même différencié, tout est un. Le croître de l'immense de l'auprès

est le *même* que le décroître du chacun tout près. Dans les paysages – dans ces vues qui semblent à première vue des vues du lointain, ce qui devient visible c’est plutôt l’éloignement de toute quête d’un au-delà, au fur et à mesure que l’auprès de l’être s’intensifie.

Dans les paysages de Rembrandt, l’immense de l’auprès n’est pas quiétude mais inquiétude. Cela se voit par exemple dans un beau dessin intitulé *Trois Arbres*. Traits géométriques tracent le s’abatre du ciel sur la vie de chacun de nous tel une pluie noire. L’incision ardue de la main-ciseau sur la dureté de la matière imite le s’abatre du ciel sur le vivre. Tout le vivre devient ici si petit qu’à côté de cette expansion de ciel et terre, de ses lignes horizontales et verticales il semble qu’il n’existe plus rien d’humain. Il ne reste que des arbres, que trois arbres-parques, trois arbres-destins comme les seuls ponts capables d’unir terre et ciel, enracinement et détachement. Ces arbres sont comme des ponts invertis, des ponts verticaux car ils unissent en séparant ciel et terre. Ils unissent ciel et terre intensifiant la tension entre l’obscurité de la terre et la clarté du ciel, en montrant les éclaircies de l’obscur et les ombres du clair. Dans ce paysage de tant de paysages, les proportions de la vie s’effondrent. Le monde humain, les maisons, le commerce, les villes, avec ses distinctions et oppositions se voient infiniment petits sous la lumière de cet abattement du ciel sur la terre. En se référant à Rembrandt comme l’un des meilleurs exemples de ce qu’il a appelé «paysage de fantaisie» par contraste avec le “paysage historique”, Baudelaire décrit ces paysages comme «l’expression de la rêverie humaine» où l’égoïsme humain se voit substitué par la nature». ²² Baudelaire décrit cette articulation entre rêverie et substitution de l’égoïsme humain par la nature comme une importation : «l’imagination du dessin s’importe vers le paysage», nous dit-il. En regardant ce dessin de paysage avec *Les trois Arbres* il est possible de percevoir ce qui va émerger avec immensité dans les tableaux de paysage de Rembrandt et qui à vrai dire refuse ces mots de Baudelaire. Dans ces tableaux il n’y a pas de substitution de l’égoïsme humain, de l’infiniment petit de l’homme par l’infiniment grand de la nature. Dans le regard de l’immense paysage de l’auprès on voit au contraire l’obscur éclat de la coïncidence d’opposés : l’infiniment petit touche l’infiniment grand, le tout-près lointain.

22. BAUDELAIRE 1967, 1017.

Lorsque les contraires se touchent, ce qui se présentait auparavant comme infini et ainsi opposé au fini se présente maintenant comme immensité.

Lorsque les proportions de la vie se voient ébranlées, l'inquiétude s'installe. *Paysage tempétueux* est le titre de l'un des paysages les plus impressionnants de Rembrandt. L'immensité est ici ciel. Et le ciel est rayon. Et le rayon, le rayonnement de l'auprès-de. Ici, il n'y a pas substitution de l'humain : au contraire, il est dimensionné par l'immensité de l'auprès lorsque l'infime et l'immense se rejoignent. Si le dessin jusqu'à un certain point peut se définir comme le trait le plus fidèle de la rêverie et comme le saut de la main modifiante, l'on pourrait bien admettre que l'imagination du dessin suppose une substitution de l'égoïsme humain par la générosité de la nature, du petit par le grand. Cependant, dans les paysages de Rembrandt, soit dans les dessins, soit dans les toiles, ce qui est le plus marquant c'est le toucher tempétueux de l'immense sur l'infime et l'inverse. Comme en tout toucher, le distinct tend à se défaire, il cherche à se faire indistinct, d'être soi même dans l'autre.²³ À ce toucher de l'infiniment grand à l'infiniment petit et vice-versa, le tempétueux émerge de l'intensité ébranlante dans laquelle rien ne peut continuer à être comme avant. Ici tout avant devient autre. Tout autre se montre un non-autre. Tout ici est déstabilisation soit d'images, soit même de l'ouvert. En étant une déstabilisation de toute représentation et expression de l'ouvert, tout trait devient ébauche et croquis, pas au sens d'une préparation pour accomplissement à venir mais au sens de Valéry lorsqu'il fait la comparaison suivante :

L'oiseau (qui) frémit, bondit, abandonne instantanément sa présence sur une branche et l'emporte. Il ravit avec soi un centre du "monde", et vole le poser ailleurs. (Je ne sais s'il choisit ou non la branche d'arrivée).²⁴

Dans ce tableau de Rembrandt, tout ce qui du point de vue de l'humain était construction soit d'intériorité soit d'extériorité, du point de vue de l'immense de l'auprès, devient trait, ébauche, croquis. Ici ce n'est pas tant l'imagination du dessin qui s'envole vers le paysage mais l'extrême de la peinture qui rencontre et touche l'extrême de

23. DERRIDA 2000.

24. VALÉRY 1957, 303.

l'ébauche. L'extrême de la téléologie présente dans la peinture – la recherche du point maximal de la couleur et de la forme – rencontre et touche l'extrême de l'improvisation de l'ébauche – s'envoler d'un rameau à l'autre sans savoir avant de voler où aller. Car dans ce paysage d'inquiétude, le trait de la main-peinture rencontre et touche à tel point l'en-traçant de la main-ébauche que les constructions tracées, parfois comme montagnes, parfois comme églises, murs ou maisons deviennent transitoires et oscillantes. Du point du vue de l'immense d'un ciel qui s'abat sur la terre et le monde, tout se déstabilise, devient trait, vestige, passage, infiniment petit comme vent et poussière. Tout se déstabilise et surtout la notion de paysage. Si sous la perspective de l'humain, «paysage» est un mot du paisible et du rêve, sous la perspective de l'immense, «paysage» est oscillation et ébranlement. Pure déstabilisation.

Les paysages de Rembrandt naissent d'une sorte de pénombrement qu'on pourrait nommer cosmologique. Dans le ciel on voit la terre, dans l'univers le monde et dans le monde l'univers, dans l'homme l'immense et dans l'immense l'homme. Mais il s'agit encore de visualiser comment se concrétise ce pénombrement cosmologique. La vision de la terre dans le ciel, de l'homme dans l'immense et vice-versa est bien la vision de la corporéité propre de l'ombre et de la pénombre propre du corps. Cette vision ici appelée pénombrement cosmologique n'est pas une vision de dissidences, orientée par l'appréhension des opposés et des contradictions. C'est une vision des coïncidences où ce qui auparavant faisait semblant d'être des définitions opposées apparaît maintenant comme intensité de l'«infiniment fini», comme le dit Nancy, ce que peut bien expliquer ce que Braque a appelé «l'infinition»²⁵ des choses, de la force de leur apparaître, que les opposés coïncident. Dans les pénombrements cosmologiques de Rembrandt, qui sont ses paysages – n'importe quelle image – soit des arbres, des habitations, des églises, des hommes ou des animaux – apparaissent comme des ébauches, vestiges et ombres de la cosmologie de l'immense auprès-de. Dans ces peintures, l'extrême de la peinture, de la décision de couleur et forme, touche l'extrême de l'ébauche, de l'inscription du risque et du vide. Le projet le plus extrême du peindre rencontre le trajet le plus intense de

25. «Je ne cherche pas la définition. Je tends vers l'infinition», in BRAQUE 1952, 30.

l'ébaucher. C'est justement ce qui saute le plus aux yeux lorsque l'on regarde un autre tableau de paysage, qui se trouve à Cracovie, intitulé *Paysage avec le bon samaritain*.

Le motif du bon samaritain apparaît à plusieurs périodes et de diverses manières dans l'œuvre de Rembrandt. Plusieurs dessins et études préparent une autre toile renommée et connue sous le titre *Le bon samaritain*. Parmi ces dessins et ébauches on trouve un des plus beaux dessins de Rembrandt où le trait du crayon devient la main du samaritain soignant l'homme blessé. Ici il devient très clair comment le dessin ne dessine que le dessinant du dessin, se montrant la parabole plus intense de la parabole. Rembrandt raconte cette parabole d'une manière assez singulière. Cette manière devient plus claire quand on la lit dans le contexte de sa narration biblique.²⁶ Jésus raconte la parabole du bon samaritain comme une réponse aux questions posées par un docteur de la loi. La première question posée était : Maître, que dois-je faire pour hériter la vie éternelle ? Jésus répond : Qu'est-il écrit dans la loi ? Qu'y lis-tu ? Cette question possède également son contexte. Le docteur de la loi la pose après la louange à Dieu faite par Jésus parce que Dieu a donné la sagesse du divin aux "petits", à ceux qui ont leurs noms «écrits dans les cieux», à ceux qui «possèdent des yeux pour regarder». Le juge demande en fait comment est-il possible d'acquérir ses yeux qu'il faut déjà avoir pour pouvoir voir. Jésus dit à sa manière que ces yeux ne peuvent pas être acquis par entraînement. Sa réponse ne parle cependant que du *comment* sont ces yeux qu'il faut déjà avoir. Ce sont des yeux qui regardent quand ils «aiment Dieu de tout cœur, de toute ton âme, de toute ta force et de toute ta pensée et ton prochain comme toi-même». Le docteur de la loi se demande alors : «Et qui est mon prochain ?». La réponse de Jésus est la parabole du bon samaritain. Loin d'être une parabole sur ce qui doit être fait afin d'hériter la vie éternelle et sur le devoir d'être bon, il s'agit d'un renvoi à ce que signifie avoir des oreilles pour entendre et des yeux pour voir. Car le "prochain" – c'est-à-dire, l'auprès de l'auprès - n'apparaît que comme »mon« prochain lorsqu'on voit de tout cœur, de toute âme, de toute force. Dans la parabole de Rembrandt, il se peint la tension entre avoir des yeux pour voir ce qui se montre et ne pas avoir des yeux pour ce qui se montre

26. Luc 10, 30-37.

parce qu'on le croit déjà vu avant de le regarder. Dans la parabole de Rembrandt il vient à la toile la tension entre regarder de tout cœur et âme et l'indifférence d'une vision à distance. Ce regard «de tout cœur, de toute l'âme, de toute force et de toute pensée», ce regarder-auprès de l'auprès, ce «regard parabolique» transparait avec clarté dans l'étude déjà mentionnée du samaritain soignant l'homme blessé, qui se trouve à Rotterdam, dans le Musée Boymans van Beuningen. Dans cette étude du regarder-auprès de l'auprès, le bon samaritain disparaît presque entièrement. Les vestiges de son corps, ses traces deviennent presque invisibles. L'art du dessin atteint ici son paroxysme, qui est l'impossible d'un profil qui acquiert sa précision justement dans l'absence d'une ligne profilante. Le samaritain ne devient qu'une tête baissée, avec des yeux invisibles, entièrement dédiés à guérir la blessure. Le dessin n'est ici rien d'autre qu'une main soignante, une main en train de dessiner. La tension des contraires entre regarder et voir, entre différenciation et indifférence, entre le regarder avec l'âme et la négligence sans âme (sans soin) du non-regard parcourt ces diverses études, ébauches et la toile à laquelle nous avons déjà fait allusion. La même tension apparaît dans *l'Homme à genoux priant auprès d'un malade*. Cette tension devient, pourtant, encore plus intense dans le tableau nommé *Paysage avec le bon samaritain*. Ici, regard et vision, voir et ne pas voir se rencontrent au fond de l'immense auprès qui est le fond même. Cette coïncidence des opposés devient claire dans un étrange «dé-visagement». La peinture ne voit pas. Elle dé-visage, elle dé-voit. Dans ce dé-visager, ce qui est à voir, (le devoir du regard), se donne à voir comme déchirement de l'immense au fur et à mesure qu'on se détache des contours, des lignes différenciatrices de choses, figures, contours et formes. *Le paysage avec le bon samaritain* met sur toile ce détachement de la figuration. Ici il se met en toile la déstabilisation tempétueuse et inquiétante soit du fermé soit de l'ouvert, soit du formé soit du sans forme. Ici il se met en toile les «arrivances» et «partances» de l'image.

Dé-visager en déstabilisant – l'ébauche-geste – s'avère être la condition pour regarder l'immensité de l'auprès. Dé-visager n'est pas cependant la même chose qu'altérer la suprématie de la figure sur le fond en faisant du fond figure et de la figure, fond. Dans ce dé-visagement pénombant, se fait apparent un se-défaire du fond et de la figure, ses défigurations. Dans *Le paysage avec le bon samaritain* le clair-sombre ou le sombre éclairé de Rembrandt apparaît comme intensité de poids

et de densités. La tension entre fond et figure se déplace vers une tension entre la droite et la gauche de celui qui regarde la toile. À droite, surgit le sombre épais et terriblement obscur où les arbres tournant de densité sont déjà le ciel lourd et plombé. De ce côté, se voient défaire les figures-ébauches du samaritain, de l'homme blessé sur la jument et des indifférents. À gauche, un ouvert aérien émerge, où la clarté plus souple du blanc-source touche le surgissement du bleu-vol du ciel. Du même côté on voit des traits qui ébauchent la vie humaine et tout autour, chariot, moulin, vestiges du pays. Le jeu des poids et des densités de ces deux côtés est si intense qu'on peut sentir le souffle d'un vent extrêmement fort qui déplace, déstabilise, défigure toute solidité. C'est dans et de ce mouvement que se met sur la toile la naissance de la couleur, le surgissement du jaune-fontaine et du bleu-ouvert. Le souffle violent des vents, ce qui ouvre temps et espaces ne peut plus se distinguer de la désinvolture de la main qui peint. Peindre c'est tracer comme le vent, déstabilisant tout et ainsi ouvrant l'ouvert d'un temps et d'un espace. La force avec laquelle le minimum de blanc apparaît dans cette toile comme éclat irradiant de la source conduit toute la vision de ce paysage de l'immense vers l'ouverture de l'ouvert. Elle nous amène à l'entre-ouvert de Rembrandt. L'entre-ouvert de Rembrandt est un souffle-source de transformation. Dans ses paysages, Rembrandt s'approche des maîtres chinois du paysage.²⁷ L'entre-ouvert est un souffle qui traverse tous les traits, révélant la tension qui relie d'un trait à l'autre en les séparant. L'entre-ouvert est le souffle transformateur par lequel seulement l'infiniment petit et l'infiniment grand peuvent coïncider dans l'immense de l'auprès.

Le regard-peintre des paysages est un pénombrement cosmologique dans la mesure où il fait voir dans ce qu'il peint l'apparaître de l'invisible immensité de l'auprès dans l'immense apparaître du visiblement près et lointain. Les paysages de Rembrandt sont la mise en toile de cet instant dans lequel l'infiniment petit et l'infiniment grand, le près et le lointain, se touchent, le clair et l'obscur co-incident, ciel et terre se font indistincts, le visible rencontre l'invisible, l'humain et le non humain, le se-faisant et les faits, le se-formant et la forme se découvrent l'un dans l'autre comme non-autre. Deux principes de

27. Voir le beau livre de CHENG 1980.

connaissance se font ici visibles, celui selon lequel le dissemblable connaît le dissemblable et celui selon lequel le semblable connaît le semblable. Dans cette coïncidence, différencier c'est indifférencier, distinction diurne est indistinction nocturne, clarté du jour est ombre de la nuit. Ces prédications n'ont de sens que lorsque le "est" se révèle comme coïncidence «tautégorique», comme le dit Nancy sous l'écho de Schelling, et l'être comme apparaître. Il est dans le souffle transformateur qui désœuvre, dé-visage et déstabilise, que la vision diurne du visible touche l'entrevoir nocturne de l'invisible. Dans ce souffle transformateur, l'homme se découvre nature au moment où il s'oppose à la nature. Guidé par le principe selon lequel le dissemblable connaît le dissemblable, l'homme se dénie lui-même en se différenciant et séparant tout de soi-même et surtout la nature. Selon ce principe diurne, l'homme se voit comme non-nature. Cependant l'homme est encore nature en étant par exemple dans le sommeil non seulement un être dans la nuit mais un être de la nuit.²⁸ L'homme apparaît ici comme l'entre-ouvert où jour et nuit, ciel et terre, dissemblable et semblable, différencié et même co-incident. Parce qu'il faut dé-visager (dé-voir) pour voir la nuit opérant sur le jour, l'ombre illuminant la clarté et parce que, pour dé-visager, l'homme doit subir une transformation, et parce que ça demande un grand courage, l'homme tend à fuir cet impératif du regard. Il tend ainsi à voir comme opposition ce qui n'est que non-altérité. Il tend à voir comme substance ce qui n'est qu'altération, à saisir comme les faits ce qui n'est qu'un se faisant, comme donné ce qui n'est qu'une donation, comme pensée le se pensant du penser. Cette tendance décrit la facticité de l'homme, sa «finitude infinie». L'homme tend ainsi à se saisir comme opposition à la nature, en tant qu'écarté du ciel et de la terre. Il est cependant cette tendance de n'être que tourné vers lui-même – l'égoïsme humain – qui montre, de manière paradoxale et tragique dans quelle mesure l'homme est ombre de la nature, le trait-ébauche de l'immense auprès-de. Car l'immense de la vie et du monde-vivre aiment se cacher, apparaissant dans leur retrait. Ainsi la vie de la vie, l'immense de l'en train de vivre – ce que les anciens ont appelé nature – n'apparaît qu'en disparaissant et se retirant dans le vivre de l'homme et de tout ce qui est en vie.

28. Voir ici NANCY 2007.

Auprès de Nancy auprès de Rembrandt (c'est-à-dire, de la peinture) on redécouvre l'homme comme la scène où l'immense de l'auprès apparaît dans un «retirement». L'homme se montre comme ce retirement, un retirement qui se rend visible au fur et à mesure où l'homme se retire de lui-même dans la démesure soit de sa divinisation dans un humanisme athéiste soit de sa néantisation dans un capitalisme atomisant, ces deux faces de la même monnaie onto-théo-logique. Nancy rend visible – c'est-à-dire rend comme une tâche à penser – comment dans le «tissage enchevêtré de tous les étants (...) d'une adhérence à soi «sans soi», des «interrogations, soupçons et doutes légitimes» sur des certitudes d'autrefois comme le «sujet», le «sens», l'«identité», la «figure»²⁹ s'engendrent. Dans ce retirement de l'être dans tout étant qui parcourt tout notre présent, le décisif, propose Nancy, «serait de penser au présent et de penser le présent. Non plus la fin ou des fins à venir, ni même une heureuse dispersion anarchique des fins, mais le présent en tant qu'élément du proche».³⁰ Ce présent dont parle Nancy est «le présent d'une venue, d'une approche» ; c'est le présent de l'auprès-de qui veille le fond d'absence du gérondif de l'être dans tout ce qui est et n'est pas. À penser auprès de Nancy, c'est la naissance du sens auprès de l'auprès.

Marcia Sá Cavalcante Schuback
marcia.cavalcante@sh.se

Références

- BAUDELAIRE, C. 1967, « Du paysage dans Critique d'art. Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, La Guilde du livre, Lausanne.
- BRAQUE, G. 1952, *Le jour et la nuit. Cahiers 1917-1952*, Gallimard, Paris.
- CHENG, F. 1980, *L'espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*. Phébus, Paris.
- DERRIDA, J. 2000, *Le toucher Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris.
- GENET, J. 1979, « Le secret de Rembrandt », in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, vol. 5.
- HEIDEGGER, M. 1975, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main.

29. NANCY 2012, 60.

30. NANCY 2012, 62-63.

- HEIDEGGER, v. M. 1982, *Parmenides*, hrsg. von F. FRINGS, V. Klostermann, Frankfurt am Main. Gesamtausgabe 54.
- NANCY, J.-L. 1982, *Le Partage des voix*, Galilée, Paris.
- 2003, *Au fond des images*, Galilée, Paris.
 - 2004, *Du livre et de la librairie*, Quai des brumes, Strasbourg.
 - 2007, *Tombe de sommeil*, Galilée, Paris.
 - 2009, *Le plaisir au dessin*, Galilée, Paris.
 - 2012, *L'Équivalence des Catastrophes*, Galilée, Paris.
 - 2013, *Noli me tangere*, Bayard Éditions, Paris.
- NIETZSCHE, F. 1971, *Par-delà bien et mal*, sous la dir. de C. HEIM et al., Gallimard, Paris.
- SCHLEIERMACHER, F. 1977, *Hermeneutik und Kritik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- VALÉRY, P. 1957, *Œuvres*, Gallimard, Paris, vol. 1.