



ANDREÏ ROUBLEV: CE CORPS QUI TOUCHE, CE CORPS QUI NOUS TOUCHE

Corpus du tact : effleurer, frôler, presser, enfoncer, serrer, lisser, gratter, frotter, *caresser*, palper, tâter, pétrir, masser, enlacer, étreindre, *frapper*, pincer, mordre, sucer, mouiller, tenir, lâcher, lécher, branler, regarder, écouter, flâner, goûter, éviter, baisser, bercer, balancer, porter, peser ?...

Jean-Luc Nancy

Voici quelques verbes retenus par Jean-Luc Nancy dans *Corpus* pour évoquer et suggérer le toucher, pour re-présenter la touche de ce que pourrait être un corpus du tact. *Caresser*, *frapper*, *regarder*, *écouter*, et j'associerais à cette dernière désignation *entendre* sont les éléments que nous pouvons garder en mémoire car ils nous permettront tout au long de ce développement de préciser une certaine approche de ce sujet qui fait du corps et de son mouvement un toucher en art.

Ce corps réel qui touche

Le corps quel est-il ?

S'agit-il de celui réel de l'artiste russe Andreï Roublev, peintre d'icônes au XV^e siècle ? S'agit-il de celui ou plutôt de ceux - le Père, le Fils et le Saint Esprit - représentés à

l'image, à l'image de la Trinité ? S'agit-il du nôtre, spectateur ?

Qui touche ou qu'est-ce qui touche : le corps réel, le corps symbolique, le corps imaginaire ?

Qu'est-ce qui, quoi ? La main, cette main unique qui fait l'œuvre, qui travaille sa technique, qui produit le mélange des couleurs, qui crée cette circularité de la composition. Cette main, élément du corps du peintre qui touche du doigt les pigments, les pinceaux, le support. Cette main, comme le rappelle Derrida dans *Le Toucher*³, qui en même temps qu'elle touche, se touche. Au bord d'elle-même, au fond n'est-elle qu'un bord, une extrémité, une limite, elle cherche à donner figure à quelque chose qui s'inscrit en elle, en nous, au-delà de la limite. Dans ce lieu où la caresse attend son inachèvement, la main de l'artiste Andreï Roublev touche. Avec grande conscience elle travaille à la réalisation de l'œuvre.

L'œuvre, ce corps de l'œuvre, quel est-il ?

Il est tangible. C'est cette pièce de bois recouverte de pigments associés à un liant, détrempe sur bois, qui mesure 142 cm x 112 cm et qui est visible au musée Tretiakov de Moscou. La description peut se faire comme suit : trois personnages, aux traits



ressemblants, se répartissent autour d'une table ; au centre de celle-ci, une coupe qui contient un élément difficilement discernable à cause des effets du temps sur la matière. Peut-être un agneau. Les trois anges inclinent la tête de façon déterminante. Au centre et à droite de l'image les regards se tournent vers l'ange de gauche.

Au-dessus de chacun d'entre eux une image : pour l'ange de gauche la maison, pour celui du centre la châenaie et celui de droite la montagne. Chaque figure a ses propres couleurs. Si nous nous en tenions à une simple description en évitant de convoquer du symbolique, ce qui nous frapperait alors serait la lumière et les couleurs. Littéralement abstrait ce corps de l'œuvre pourrait pourtant déjà nous faire basculer vers une appréhension tactile du regard sur l'œuvre. Suivons pour le sentir Aristote⁴ qui donne une importance toute première au toucher, en regard des quatre autres sens :

Par où il est également évident que l'organe sensoriel du tangible est interne⁵

Au fond, la chair ne serait qu'un intermédiaire, qui passerait l'information vers quelques cavités plus profondes, vers le noyau central, organe interne du toucher, siège fondamental de tous les sens : le cœur.

Le saut que je vous fais faire tout à coup a son importance. En effet, toucher du doigt – oserons-nous dire toucher du doigt de l'œil – cette surface tangible qu'est le corps de l'œuvre engagerait à se laisser toucher au cœur. Il y aurait par conséquent, peut-être, un lieu interne source du toucher, temps du toucher, et un lieu externe : direction du toucher, espace et espacement de celui-ci. Et enfin au milieu, il y aurait cette limite du corps, ce bord, lieu du contact, ce bord de la lèvre qui fait tomber le mot comme il fait tomber le baiser. Ce bord de l'œil, palpation improbable de la pupille, qui glisserait sur la couleur saisissant cette invisible lumière et en dirigeant les effets vers le cœur.

L'information est de taille. Le cœur centralisant la portée du monde extérieur sur notre corps par nos sens en reconduirait les irradiations, créant correspondances et entremêlements. Par l'œil je touche l'intouchable, je caresse l'invisible, je goûte la matière, je sens l'air et j'entends les palpitations de mon cœur. De l'intérieur de mon cœur se touche en même temps qu'est touché ce quelque chose qui dépasse le réel, m'entraîne vers du symbolique et certainement plus loin encore. Ainsi, comme l'a inscrit Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* :

Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement⁶.

La vision nous n'y sommes pas encore mais le mouvement est déjà là.

Ce corps symbolique qui touche

Le mouvement de l'esprit, le mouvement du corps de l'artiste et le mouvement des yeux, tout cela fait qu'un corps est au monde ce qu'il touche... ou ce qu'il voit ? Du fond du corps et du fond du cœur, je dirais ce qu'il voit en touchant et ce qu'il touche en voyant mais n'allons pas trop vite. Retournons-nous à nouveau sur ces corps re-présentés dans l'œuvre.

Dans *La Trinité*, Dieu se révèle sous l'apparence matérielle de trois pèlerins représentés ici sous forme d'anges, messagers de Dieu. La nouvelle qu'ils apportent est celle de l'alliance du pacte entre Dieu et l'homme. Ils sont ces trois hypostases pour un Dieu unique. Ils fondent l'unité de Dieu, le dépassement

infini de l'opposition, l'*agapé* chrétienne. Le véritable nom pour l'image de *La Trinité* est *Philoxénie d'Abraham*. La philoxénie c'est l'amour de l'étranger, le contraire de la xénophobie. Cette icône est donc emblématique de l'amour de l'autre. Voici, à ce propos, ce que Philippe Sers écrit dans *Icônes et images saintes*:

La Trinité c'est trois personnes, c'est-à-dire une relation qui n'est pas une relation duelle, en miroir narcissique, mais une relation où l'autre est toujours présent⁷.

Les mains droites des personnages forment une continuité dynamique et sémantique. Celle du Père bénit l'action qui s'initie, celle du Fils consacre la coupe du sacrifice, sacrifice dont la main de l'Esprit indique, en désignant la terre, qu'il est destiné à sauver le monde⁸.

Ici la main indique, dirige, dispose, oriente, touche les corps. De fait, les *Évangiles*, telle une haptique générale, nous précisent comment le Fils de Dieu en touchant tel autre lui rend ses facultés de vie. Comment touché au cœur par telle situation, il produit un corps à corps, libérant les âmes, apaisant les esprits. Cette incarnation de Dieu qu'est Jésus engage le toucher des corps et des cœurs, le toucher de l'autre.

Pour représenter cela l'artiste Andreï Roublev doit obéir à des règles. Il doit tout en *prêtant son corps* lui adjoindre la connaissance. Cette harmonie des couleurs qui peut nous émouvoir se réfère à des codes. Voici en quels termes ils pourraient se définir:

Tandis que le Père et le Saint Esprit portent le bleu sur leur tunique, le Fils le porte sur son manteau. Il a revêtu l'humanité, manifestée par la tunique rouge (...), et son humanité est recouverte par le manteau divin. Quant

au Père, il porte les mêmes couleurs mais inversées, c'est-à-dire le manteau rouge sur une tunique bleue. [...] Mais alors que les couleurs du Fils sont extrêmement soutenues, celles du Père sont transparentes. La raison en est que seul le Fils va s'incarner, le Père restant en retrait. Avec l'Esprit, enfin, apparaît une troisième couleur, le vert, qui est la couleur de la nature et de la croissance⁹.

À ceci s'ajoutent quatre principes à partir desquels Andreï Roublev organisa l'image:

- Le principe de Manifestation du visible¹⁰.
- Le principe de la ressemblance spirituelle¹¹.
- Le principe de la conformité¹².
- Le principe de l'attention neptique¹³.

Mais, au-delà de cette technique, Roublev a apporté son "Être au monde", son humanité, sa visibilité, sa sensibilité. Né en 1360 et mort en 1430, sa vie monastique recouvre sa perception du monde. André Tarkovski dans son film de 1966 : *Andreï Roublev*, le met admirablement en images.



A. Roublev



Et ce que l'on touche du doigt dans ce film, ce n'est pas tant le corps de l'œuvre que la création et la réflexion de l'œuvre sur le spectateur. Voici ce que Tarkovski fait dire au peintre : « Je ne connaîtrais le monde que si je me connais. » À cela nous pourrions associer : Je ne toucherais le monde que si je me touche et suis touché.

Ce corps de l'autre, l'artiste le convoque par le biais du religieux, par le biais de la représentation artistique. C'est cet Autre dont le toucher change le monde, c'est cet autre qui regarde et se laisse toucher au fond du cœur. L'autre est à l'image de, il est dans l'image, il est un corps dont l'esprit approche et s'expose sur la fine pellicule de la peau. L'autre est là, il reconduit l'espacement, il est l'autre du corps, il est l'âme poétique du toucher c'est-à-dire sa caresse.

Ce corps sublimé, ce corps caressé

Dans le glissement du sens et des sens, maintenant, la caresse apparaît et disparaît simultanément.

La caresse, est un mode d'être du sujet, où le sujet dans le contact d'un autre va au-delà de ce contact. Le contact en tant que sensation fait partie du monde de la lumière. Mais ce qui est caressé n'est pas touché à proprement parler. Ce n'est pas le velouté ou la tiédeur de cette main donnée dans le contact que cherche la caresse. Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche¹⁴.

Si elle ne sait pas ce qu'elle cherche, sait-elle ce qu'elle trouve alors ? Ou ne se trouve-t-elle qu'elle-même ?

La caresse, état poétique du toucher dont l'origine est au cœur, ne cherche rien d'autre que ce qu'elle est, à savoir ce qu'elle ne sait pas. Cette caresse dont la propriété est de ne pas être touchée, de ne pas être visible, cette caresse

est très certainement ce lieu improbable de la rencontre, de l'union du toucher-voyant et du vu-touchant. Cette caresse est peut-être donc le lieu de ce qui fait du mouvement du corps au monde : une vision.

Par la caresse, j'accède à la vision du peintre en ceci que l'artiste « peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux¹⁵ », écrit Gilles Deleuze. L'autre engage donc la caresse dans ce lieu de la sublimation, son corps improbable, son corps intouchable bien que touchant, fait l'œuvre.

Pour finalement accompagner ces quelques points de réflexion, relisons ces dernières phrases de Merleau-Ponty à la fin de *L'œil et l'esprit* :

Car si, ni en peinture, ni même ailleurs, nous ne pouvons établir une hiérarchie des civilisations ni parler de progrès, ce n'est pas que quelque destin nous retienne en arrière, c'est plutôt qu'en un sens la première des peintures allaient jusqu'au fond de l'avenir. Si nulle peinture n'achève la peinture, si même nulle œuvre ne s'achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont presque toute leur vie devant elles¹⁶.

C'est sur ce presque que je vous arrêterai, en espérant que vous aurez pu m'entendre, presque touché par le mouvement de l'air que produisent les mots, tout comme caressé par le glissement des doigts sur la page d'écriture, plaçant ainsi la caresse au centre de la création comme lieu du mouvement par lequel l'autre devient l'amant impossible d'une image, l'amant improbable d'un corps qui ne s'entraperçoit que dans la *poétique de sa rêverie*¹⁷.

Notas

¹ C'est à partir de La Trinité, datée de 1411, peinte pour l'église de la Trinité-Saint-Serge et présentée aujourd'hui à la Galerie Tretiakov de Moscou que nous allons mener notre réflexion.

² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, p. 82.

³ Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000, pp. 44-48.

⁴ Aristote, *De l'âme*, trad. R. Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993.

⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (1960), Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

⁷ Philippe Sers, *Icônes et Saintes Images*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 195.

⁸ *Ibid.*, pp. 212-213.

⁹ *Ibid.*, p. 228.

¹⁰ Saint Paul: Il est l'image (*eikōn*) du Dieu invisible.

¹¹ Ressemblance avec le visage humain revêtu par Jésus lors de son incarnation.

¹² Principe de composition, temps exemplaire de l'icône, espace spirituel et perspective inversée.

¹³ À savoir, la situation d'accueil de la lumière.

¹⁴ Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre* (1948), Paris, PUF, 1983, p. 82.

¹⁵ Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 146.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁷ Il est ici fait référence à La poétique de la rêverie de Gaston Bachelard, Paris, Quadrige/PUF, 1999.