

## ENTRE DEUX *NOLI ME TANGERE*

DES DERMATOGRAPHIES

« *Noli me tangere* », a dit Jésus ressuscité à Marie-Madeleine le matin de Pâques. *Noli me tangere* régit aussi la mise en public de l'œuvre d'art, lui assigne sa place à proximité de son public sans tout à fait la laisser à sa disposition et détermine l'expérience du musée. Mon objectif étant de mieux comprendre sous quelles conditions une œuvre devient publique, je me propose d'étudier ce *noli me tangere*, prétendument double à mon avis, et de le mettre en rapport avec les questions de corporéité, temporalité, finitude et proximité qui en découlent. À cette fin, je procéderai à une visite d'une partie de l'exposition *Dermatographies* qui s'est tenue au musée de l'hôpital des maladies dermatologiques et aphrodisiaques Andréas Syngros, à Athènes, entre le 15 novembre et le 20 décembre 2007<sup>1</sup>.

### *Dermatographies I & II* le prétendu vide et la « re-présence » de l'œuvre d'art

*Art City* d'Artemis Potamianou<sup>2</sup> (fig. 1) consiste en une maquette blanche des modèles réduits de huit musées prestigieux d'art contemporain, parmi lesquels les musées Guggenheim de New York et de Bilbao. Ces modèles forment un réseau – une sorte de cité mondiale des arts – dont l'architecture monumentale est reproduite à une échelle réduite avec des formes épurées et un blanc éclatant. Cela aboutit à une certaine homogénéisation

des miniatures, dégagées elles-mêmes des couches déformatrices du temps. Laisant peu de place pour des édifices tiers et revêtus d'une façade-peau uniforme, les modèles réduits articulent un système cohérent et modelable, mais également autarcique et omnipotent dans sa clôture. Ils semblent ainsi composer un milieu artistique non seulement étendu ou mondialisé, mais aussi assaini, potentiellement tyrannique et effectivement désert.

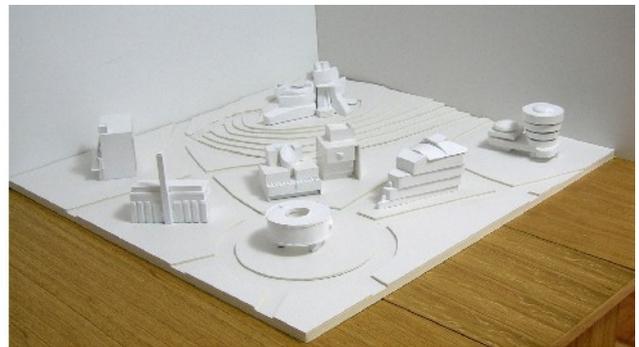


Fig. 1 : Artemis Potamianou, *Art City*

*Art City* peut être lue comme une illustration éloquente et un commentaire caustique sur la galerie contemporaine perçue comme « cube blanc<sup>3</sup> », minimal, apparemment neutre et parfaitement accueillant pour l'art. En même temps, elle renvoie à la façon dont s'effectue la « re-présence » de l'objet exposé : l'acceptation que le contexte de sa création est irrémédiablement perdu et la reconnaissance du fait que, aussi étroits que les liens entre l'objet exposé et les pratiques sociales puissent être, l'art n'y occupe que la place d'un *outsider* interne<sup>4</sup>. L'objet publiquement exposé est sujet à la tension entre, d'un côté, sa propre matérialité qui ne sera jamais oblitérée et le rattache à son histoire et, de l'autre, « l'expression

1. Je voudrais ici remercier Martha Vassiliadi, Michel Lassithiotakis et Anastasia Danaé Lazaridis pour leur invitation à l'Université de Genève où j'ai pu présenter une première version de ce travail ; Yannis Melanitis avec qui j'ai pu discuter des questions abordées ici ; Georges Skaltsas de ses remarques et conseils théologiques ; Konstantinos Pantzoglou qui m'a introduit à l'exposition *Dermatographies* ; May Chehab de son aide toujours précieuse ; et José Angel Olalla à qui je dois, depuis déjà plusieurs années, la première idée de travailler sur le *noli me tangere*. Je traduis les citations de l'anglais.

2. Yannis MELANITIS et Apostolos KARASTERGIOU, *Dermatographies*, Athènes, Bios, 2007, p. 131-133.

3. Brian O'DOHERTY, *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1986, p. 100.

4. Maria MARGARONI, « Postmodern Crises of Mediation and the Passing of the Museum », *Parallax*, vol. 11, n° 4, 2005, p. 94 et 100.

sans entraves » et le droit au « choix absolu » promis par le cube blanc<sup>1</sup>. De plus, le cube blanc fait de lui-même un espace supposément débarrassé de l'*out there* et du non-artistique ; en créant donc l'illusion d'une atemporalité éternisante, il nous fait revoir « la précarité de toutes les formes d'«inclusion», de leur incapacité de compenser pour l'absence sur laquelle elles ne peuvent qu'attirer notre attention<sup>2</sup> ».

Cela n'est pas dissocié du fait que les musées contemporains sont les héritiers des cabinets de curiosités et des collections réservées à des visiteurs sélectionnés qui, une fois admis dans ces expositions des objets extra-ordinaires, étaient autorisés à toucher les objets et à établir une certaine intimité avec les « pouvoirs mystérieux communément liés au rare et au bizarre<sup>3</sup> ». Foyers d'un sacré tangible, ces collections étaient les contreparties des lieux de pèlerinage et des églises. Avec le temps, elles se sont transformées en musées hébergeant la « splendeur visuelle d'une institution étatique intangible », imposant une discipline corporelle à leurs visiteurs (voix basse, trajet fixé, abstention du contact physique<sup>4</sup>) et créant leur propre souveraineté à la manière d'*Art City*. Mais, si la mise en public d'une œuvre d'art est un travail de dé-contextualisation et de re-historisation et que son inclusion dans le nouvel espace d'un musée soit par définition artificielle et temporaire, donc précaire, quelles sont les conditions que le *noli me tangere* impose aux objets exposés ?

*Approximately 9 1/2 square meters of flap* de Georgia Kotretsos<sup>5</sup> (fig. 2) est une porte de métal – de la nature de celles que l'on trouve souvent dans les maisons des petites villes et villages grecs des années 1950, 1960 et 1970 –, qui a été recouverte de morceaux rectangulaires de peau de chèvre et réinstallée à l'entrée du musée. Cette intervention presque imperceptible greffe sur la surface du musée une peau saine, transplantée et imposée. La

couleur de la peau, relativement proche du marron des portes métalliques lorsqu'elles sont légèrement rouillées, se combine avec sa salubrité, puisque les morceaux sont impeccablement coupés et aménagés afin d'habiller soigneusement les plus petits détails de la porte. Une vraie peau scelle l'orifice du bâtiment et guérit ses fractures en les recouvrant. Le neuf et l'inédit entre ainsi littéralement en contact avec l'ancien et le rongé, puis ils se stratifient mutuellement. Un élément utilitaire qui était en train de se décomposer se trouve abrité sous la couverture de l'artistique, et un savoir-faire devient moyen de préservation et de régénération.



Fig. 2 : Georgia Kotretsos,  
*Approximately 9 1/2 Square Meters of Flap*

Cependant, ce qui manque à cette entrée renouvelée est l'éclat du véritablement nouveau et la solidité de l'incassable. Protectrice et défensive, violemment exposée à la lumière, à l'humidité et à l'usage, elle est vouée à un vieillissement rapide. Mettant en route la guérison de la matière usée par son devenir-art, elle répète les déformations de toute peau âgée et, en même temps, se propose comme un objet touchable-intouchable. À la fois pratiquée et montrée, elle conjugue l'intimité permise par les anciens musées et la discipline des musées contemporains. L'enveloppement de la porte a beau s'avérer cosmétique et au bout du compte inefficace, il nous rappelle que toute

1. Maria MARGARONI, « Postmodern Crises of Mediation and the Passing of the Museum », *art. cit.*, p. 101.

2. *Ibid.*, p. 96 et 99.

3. Constance CLASSEN, « Touch in the Museum », dans Constance CLASSEN (dir.), *The Book of Touch*, Oxford et New York, Berg, p. 278-279.

4. *Ibid.*, p. 278 et 282-283.

5. Y. MELANITIS, A. KARASTERGIOU, *op. cit.*, p. 125.

œuvre d'art exposée, bien qu'elle passe pour presque immatérielle, reste inévitablement sujette à dégradation. Selon Steven Connor, « la peau marque le temps en partie en l'effaçant : en guérissant ses lésions [...]. La façon dont la peau écrit le temps est en fait en le dés-écrivain. La peau est une horloge molle que l'on démonte chaque fois qu'on la marque<sup>1</sup> ». *Approximately 9½ square meters of flap* n'est ni exactement une peau vivante qui bouleverse son propre temps, ni un objet dans l'abri du *noli me tangere* bienfaiteur qui lui donnerait l'allure du hors-temps. C'est une gymnastique de l'épiderme qui nous permet d'abord de voir que toucher signifie certifier l'« unité sentie » de l'exposé<sup>2</sup>, puis de comprendre que l'interdiction de toucher n'est qu'une expérimentation sur ce que serait l'immortalité de l'artistique. Mais qu'est-ce que cela pourrait donner ?

### ***Dermatographies III & IV*** **l'esthétisation du malade et la parodie de la « partance »**

*Us 02* d'Eftychios Patsourakis<sup>3</sup> (fig. 3) est un morceau de papier mis sur le tableau d'annonces du musée. Un peu partout dans le monde hellénophone, des papiers semblables sont collés aux entrées des immeubles et des églises ou sur des pylônes électriques pour annoncer aux passants des funérailles et des commémorations ; le format standard A4 et leur cadre doré en sont les caractéristiques les plus typiques. L'innovation apportée dans *Us 02* est qu'il n'y a ni les phrases stéréotypes, ni le nom du défunt, ni la date et le lieu de la cérémonie, ni les signatures des parents et des proches. La rhétorique des annonces est remplacée par une moisissure faisant converger dans un signe visuel unique la déchéance du papier même, la décomposition du corps de la personne commémorée, l'affaiblissement de sa mémoire, ainsi

que l'irréversibilité de ce procès. Les tâches noires sont une réminiscence lointaine de l'encre qui, à un moment donné, nommait le défunt, tandis que le reste de l'œuvre traduit les symptômes des maladies dermatologiques. Ce à quoi on s'attendait en regardant la porte de cuir – à savoir qu'elle sera bientôt vétuste – on le voit déjà ici de façon « officielle ».



Fig. 3 : Eftichis Patsourakis, *Us 02*

Détraquant un rituel, *Us 02* nous rappelle que le passage d'un objet relevant du quotidien à un *noli me tangere* n'est ni acquis ni anodin. *Us 02* a choisi un certain anonymat : les commémorés ne sont plus invocables et seule la procédure de leur disparition est rappelée. L'objet est suffisamment dégradé et dé-somatisé, clairement détaché de sa fonction première, puis soumis à l'interdit de l'œuvre d'art ainsi qu'à la dégradation de tout objet matériel. Grâce à ces paradoxes, il nous rappelle que « le toucher ne fait pas sens si par “faire sens” on se réfère à quelque chose que l'on aurait toujours déjà dû savoir. Il n'y a pas de permanence dans le toucher, il y a seulement un re-toucher. [...] Le toucher est transitoire, intermittent, insaisissable<sup>4</sup> ». La furtivité du toucher, qui ne peut être ni stabilisé ni épaissi, lui permet de ne

1. Steven CONNOR, *The Book of Skin*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 90.

2. David HOWES, *Sensual Relations : Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003, p. 12. Voir aussi Mark PATERSON, *The Senses of Touch : Haptics, Affects, and Technologies*, Oxford et New York, Berg, 2007, p. 33.

3. Y. MELANITIS, A. KARASTERGIOU, *op. cit.*, p. 125-127.

4. Erin MANNING, *Politics of Touch : Sense, Movement, Sovereignty*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 128.

pas s'attacher irrémédiablement à une situation déjà achevée, donc dépassée. Elle fait du toucher une machine à produire du nouveau sens, un risquer-de-penser-incessamment et un voir-autrement l'objet intouchable. En un mot, *Us 02* montre que la (re)mise en public d'un objet passe par une oscillation entre une mise-à-mort et une mise-en-art.



Fig. 4 : Apostolos Karastergiou, Untitled

Cela devient encore plus évident sur le papier peint d'Apostolos Karastergiou<sup>1</sup> (fig. 4), en face d'*Us 02*, qui, de premier abord, utilise les motifs minimalistes et les couleurs des tendances décoratives des années 1950 et 1960. Les dessins reprennent toutefois des marques de l'épiderme, comme des *spili* cancéreux, des ongles déformés, des loups et des tumeurs. Ils sont tous magnifiés et colorés, disproportionnés et comme embellis, transformés en presque-fleurs bien rangées dans leur grille et maîtrisables dans leur épanouissement esthétique. Cette fluctuation entre le maniérisme du design d'intérieur et de l'illustration voyeuriste reposant sur une investigation de la peau malade fait en sorte que l'amour à la fois pervers et sans risque pour l'image d'un organique se décomposant aille de pair avec l'esthétisation de l'impur et la magnification de ses détails. Loin de la laideur répugnante incluse dans les symptômes ébauchés, la gaîté de ce papier peint s'appuie sur la possibilité de représenter l'affliction avec légèreté et revoit les symptômes au prisme de l'idée que « tout ce qui touche peut soigner<sup>2</sup> ».

Comme l'artificialité des représentations de la douleur égale ici l'innocente dimension décorative du malsain, la maladie n'est ni vraiment hospitalisée, ni complètement javellisée. La dé-médicalisation de la réflexion artistique sur la peau et la dé-pathologisation de la réflexion sur le toucher nous font voir qu'alléger le mal sans totalement l'abandonner, voire écarter la possibilité du mal tout en gardant « sa forme, sa texture, sa coloration, ses cicatrices » et en conservant « des marques de ces perturbations<sup>3</sup> » est une voie pour sa mise en public. Semblable à un parchemin palimpseste, le papier peint finalise la mise-en-art (donc son ouverture vers des sens jusqu'alors inouïs) en passant par la mise-à-mort complète de la peau malade (en la rendant décorative, donc en lui soustrayant la possibilité même de mourir). Le papier peint nous rappelle ainsi que le *noli me tangere* n'existe que lorsque le toucher interdit reste une possibilité et qu'il risque même de provoquer des dégâts. Comme l'explique Jean-Luc Nancy en parlant de la rencontre de Jésus avec Marie-Madeleine :

*Noli me tangere* [...] 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 [...]. « Ne me touche pas » est au moins nécessairement sur un registre de mise en garde devant un danger (« tu me blesseras » ou bien « je te blesserai », « tu mettrais en jeu mon intégrité » ou bien « je me défendrai »)<sup>4</sup>.

L'interdiction de toucher n'ayant pas à voir avec une dimension fondamentalement métaphysique, elle relève d'une peur mutuelle ou d'une confrontation indécise. L'anonymat proposé par *Us 02* et l'esthétisation extrême du papier peint, tous deux mis sous la protection de formes quasi-utilitaires, étaient deux tentatives de dé-personnaliser leur objet, donc d'écarter l'enjeu de son intégrité. *Us 02* est vu comme un jeu macabre et le

2007, p. 12.

3. Didier ANZIEU, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunos, 1995, p. 39.

4. Jean-Luc NANCY, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003, p. 24-25.

1. Y. MELANITIS et A. KARASTERGIU, *op. cit.*, p. 125.

2. Régine DETAMBEL, *Petit éloge de la peau*, Paris, Gallimard,

papier peint comme son équivalent gai, parce que le toucher ou le non-toucher semblent ne plus compter à partir du moment où la mise-à-mort (l'oblitération du nom, la déshumanisation des symptômes) est accomplie par le biais de la mise-en-art. Et si les deux œuvres sont des « fuites apeurées ou pudiques », il faut voir ce qui se passe entre mise-à-mort et mise-en-art.

### Exposition permanente le déjà trop touché et l'enracinement dans le *hic et nunc*

Les quatre œuvres étudiées précédemment ainsi que deux autres analysées par la suite sont des exemples d'un art contextuel<sup>1</sup> qui doit être lu par rapport à l'exposition permanente du musée de l'hôpital Syngros. Ce musée (fondé en 1912) contient 1660 moulages (fig. 5-7) fabriqués par les frères Mitropoulos jusqu'en 1954, qui reproduisent fidèlement des symptômes des maladies sexuellement transmissibles et qui ont été utilisés à des fins pédagogiques pendant plusieurs décennies. Le musée est fréquenté par les rares curieux intéressés par l'histoire de la médecine ; ceux-ci osent supporter le spectacle d'un corps qui devient observable parce qu'il ne fonctionne pas « de la façon dont certains discours d'autorité [...] disent qu'il devrait fonctionner<sup>2</sup> ». Les moulages, placés dans de poussiéreuses vitrines en bois, créent un spectacle sale, dense et suffoquant : les symptômes d'une maladie défilent l'un après l'autre, les parties déformées du corps se succèdent, une plaie ouverte ne laisse la place qu'aux signes flagrants de maladies difficilement curables. Ce récit d'horreur décline certaines des images les moins hédoniques dont un corps soit capable. Il s'agit d'un panorama des altérations monstrueuses qui crée un espace chargé, presque asphyxiant, rend comme plus prégnante la peau qui souffre<sup>3</sup> et, d'une certaine manière, se situe aux antipodes

de l'*establishment* omnipotent qu'est le marché de l'art : loin de la souffrance expérimentale, programmée, temporaire et le plus souvent contrôlable des performances corporelles de nos jours, il propose des moulages représentant des maux non voulus et probablement incurables.



Fig. 5 : Exposition permanente

Bien que les moulages occupent la place de ce qui est normalement intouchable par valorisation artistique de la mise-en-public, ils sont plutôt susceptibles de ne pas susciter, par dégoût, l'envie du toucher. Dans ce sens, ils ont un effet défamiliarisant sur le *noli me tangere* des musées contemporains et le font sortir de la quiétude de son imperceptibilité. La question « quand s'arrête le toucher<sup>4</sup> ? » posée par Andrew Benjamin, doit être reformulée en « quand s'arrête le désir de toucher ? ». Le non-désir de toucher les moulages peut être dû aussi bien au fait qu'ils n'appartiennent pas à la sculpture dans le sens strict du terme, à leur mission en tant qu'outils d'une pédagogie médicale, et à leur état actuel d'objets mi-exposés et mi-stockés. Mais ce qui me semble plus probable est que chaque moulage renvoie à de nombreux corps portant les signes d'un déjà-touché, qui n'est supprimable ni par la circonstance du musée et ni par le penser *ex nihilo* de l'art<sup>5</sup>. Et si les spectateurs des moulages ne veulent pas toucher et qu'ils renoncent au « toucher de la maîtrise et de l'assimilation », c'est peut-être parce qu'ils ne

1. Anne CAUQUELIN, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2006, p. 80.

2. Bronwyn DAVIES, *(In)scribing body/landscape relations*, New York et Oxford, Altamira Press et Rowman & Littlefield, 2000, p. 14-15.

3. François DAGOGNET, *La Peau découverte*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1993, p. 20.

4. Andrew BENJAMIN, « Endless touching: Herder And sculpture », dans *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, vol. 3, n° 1, 2011, p. 74.

5. Cf. Ginette MICHAUD, Roxanne LAPIDUS, « "In Media Res" : Interceptions of the Work of Art and the Political in Jean-Luc Nancy », dans *SubStance*, vol. 34, n° 1, 2005, p. 122.

les voient pas comme propices à la formation d'un « art suspendu dans un espace sans lieu<sup>1</sup> ».



Fig. 6 : Exposition permanente

Le refus de toucher le déjà (trop) touché des moulages nous permet de mieux voir que leur nudité insolite résume « plusieurs rapports simultanés, à d'autres, à soi, à l'image, à l'absence d'image », mais aussi que « nu, le corps se perd et se cherche, [...] fait corps avec cet élan, cette inquiétude, cette pesée de soi contre soi<sup>2</sup> ». La pesée de soi contre soi prend ici la forme d'un toucher agressif, maladif et porteur de contamination, qui menace la survie même. Un tel toucher ne peut fonctionner que comme « une figure d'exposition plutôt que de fusion, de partage plutôt que d'un lien substantiel<sup>3</sup> », ou comme l'initiation à une confrontation dont l'issue ne pourra qu'être aux dépens de celui qui touche, qu'il le fasse par curiosité ou par insouciance. En même temps, les moulages orientent notre regard vers l'exposé auquel nous nous exposons, à l'entre-nous et à « l'inclusion sans contact de l'autre dans l'entre-nous<sup>4</sup> ». Ils nous font ainsi d'abord comprendre ce que « la distance académique, la pensée empirique et l'observation objective » ne peuvent pas voir à

travers un « œil dé-corporalisé<sup>5</sup> », puis reconsidérer autant la relation d'aveuglement tactile que nous maintenons avec les objets intouchables<sup>6</sup>, que celle d'aveuglement épistémique avec le non-toucher même, pratiquement oublié dans sa pseudo-naturalité héritée.

*Art City* et *Approximately 9½ square meters of flap* constituent deux tentatives de définir, puis de sceller le site du *noli me tangere*. *Us 02* et le papier peint fournissent les traces agrémentées et enjolivées des coups de virus ou des plaies sanguinolentes et putrides, clairement visibles sur les moulages. Qu'il s'agisse de la recreation artistique d'un fragment corporel ou de la construction d'un outil d'étude scientifique, on passe par une procédure de dé-stratification et de dissection d'un fragment corporel. Celle-ci a besoin d'un « toucher théorique, objectif, connaissant, exploratoire au sens épistémique de ce mot : toucher pour savoir, *en vue de connaître un objet* » ; elle a aussi besoin d'un toucher « précédant tout investissement ou tout



Fig. 7 : Exposition permanente

engagement pulsionnel, *avant la caresse ou le coup*, et même avant cette saisie préhensile, compréhensive dont on peut déceler le geste dans le plus « théorique » des touchers<sup>7</sup> ». Même si les œuvres et les moulages sont incapables de retourner à un

1. Timothy MATHEWS, « Touch, Translation, Witness in Alberto Giacometti, La Main, Le Nez », dans *French Studies : A Quarterly Review*, vol. 61, n° 4, 2007, p. 459.

2. Federico FERRARI, Jean-Luc NANCY, *Nus sommes. La peau des images*, Bruxelles, Yves Gevaert, 2002, p. 41 et 83.

3. Laura McMAHON, « *Lovers in Touch : Inoperative Community in Nancy, Duras and India Song* », dans *Paragraph*, vol. 31, n° 2, 2008, p. 192.

4. Mark PATERSON, « *Caresse, Excesses, Intimacies and Estrangements* », dans *Angelaki : Journal of the Theoretical Humanities*, vol. 9, n° 1, 2004, p. 167.

5. Fiona CANDLIN, « Don't Touch! Hands Off! Art, Blindness and the Conservation of Expertise », dans *Body and Society*, vol. 10, n° 1, 2004, p. 81.

6. Cf. Robert HOPKINS, « Painting, Sculpture, Sight, and Touch », dans *British Journal of Esthetics*, vol. 44, n° 2, 2004, p. 155.

7. Jacques DERRIDA, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris, Galilée, 2000, p. 91-92.

degré zéro de la peau, ils peuvent être lus comme des tentatives de retourner à une peau d'avant les concepts connus et à un toucher d'avant les notions reçues, préliminaires et préparatoires. Comme on le voit sur les œuvres et les moulages, ces efforts échouent inévitablement, car, même quand ils semblent éviter le langage adouci ou violent des représentations artistiques et le jargon aride des manuels médicaux, leur mise en public est incapable de ne pas balbutier ces idiomes-là.

Cependant, œuvres et moulages demeurent, à mon avis, une ré-initiation à la pensée peau-finée. Devant eux, on est un peu comme Thomas l'incrédule : on commence par croire que le toucher est le moyen par excellence pour obtenir le savoir, puis on voit qu'il peut se prouver erroné, tandis que l'état de suspens (un « juste avant le toucher » ou un « au bout du toucher ») peut être beaucoup plus perspicace<sup>1</sup>. Ce suspens nous permet de pratiquer le toucher caressant de Pygmalion, en combinant le contact du palpitant et du non-vivant, le doute et la méfiance, la vérification et l'union érotique<sup>2</sup>, avec l'assurance que « dans la caresse, l'éphémère n'en finit pas<sup>3</sup> ». Ou encore on peut se désister du toucher sans nier la matérialité de ce que l'on ne touchera pas. Pour revenir à l'analyse de J.-L. Nancy :

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, [...] il retient ou il prévient le geste de Marie-Madeleine. [...] Cela ne signifie pourtant pas qu'il s'agisse d'un corps aérien ou immatériel, spectral ou fantasmagorique. [Ce] corps est tangible, [mais] 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 le corps, toucher à son éternité. Ne venant pas au contact de sa présence manifeste, accéder à sa présence réelle, qui consiste dans son départ<sup>4</sup>.

1. Cf. Glenn W. MOST, *Doubting Thomas*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2005, p. 69-73 et Ellen SPOLSKY, « Doubting Thomas and the Senses of Knowing », dans *Common Knowledge*, vol. 3, n° 2, 1994, p. 111-129.

2. M. PATERSON, *op. cit.*, p. 67 et 82.

3. R. DETAMBEL, *op. cit.*, p. 128.

4. J.-L. NANCY, *op. cit.*, p. 28.

Le binôme élaboré ici consiste en un non-vouloir-toucher (le manifeste, c'est-à-dire les moulages, le toucher menaçant, la trace prospective de la mortalité imminente) et en un non-pouvoir-toucher le seul réel touchable qu'est un départ (le refus d'une matérialité pure et simple, l'imitation d'une résurrection, la promesse d'une éternité, l'interstice entre la mise-à-mort et la mise-en-art). Le toucher ne cherche pas les moulages parce que ceux-ci n'annoncent aucun départ : ils sont des rappels du perpétuellement malade, de ce qui est condamné à ne pas partir. Mais un schéma articulé autour de l'opposition départ achevé (par exemple celui d'*Us 02* et du papier peint) et départ annulé (celui des moulages) semble trop réducteur. Afin de le nuancer, je m'appuierai sur le caractère inévitablement non-inconditionnel du départ.

#### Dermatographies v & vi la mise-en-réseau de l'entre-deux

*Harrow 2* (fig. 8, p. 40) de Pavlos Nikolakopoulos<sup>5</sup> est construit autour d'un moulage d'organes génitaux féminins malades et à peine visibles sauf leurs parties les plus irritées. En vitrine, presque comme le négatif d'une photo, on voit la pièce grecque de deux euros montrant l'enlèvement d'Europe par Zeus. L'image est entourée de l'inscription latine « *optime foeminam ac contubernium olet* » (« quel odeur délicieuse de femme et de décurie<sup>6</sup> ») à laquelle s'ajoute une question contenant un solécisme évident en grec moderne : *πόσα την έχεις?* Les organes génitaux féminins malades sont littéralement emboîtés, stigmatisés et mis de côté ; le quasi négatif d'une photo assombrit ce spectacle inapproprié avec le noir d'un obscurantisme souligné par l'usage cryptique du latin médiéval ; enfin, l'euro est présenté dans une version portant des liens avec un mythe empreint de connotations sexistes, pareilles à celles de la mise en parallèle de l'odeur de la femme et de celle d'une division militaire. Le phallocentrisme de la référence à l'armée et la pratique de la prostitution impliquée par la

5. Y. MELANITIS et A. KARASTERGIOU, *op. cit.*, p. 129-131.

6. Il s'agit d'une citation provenant de *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

monstration du vagin sont associés aux maladies sexuellement transmissibles qui, à leur tour, sont d'une certaine manière célébrées. La question posée en grec est à mi-chemin entre la formule vulgaire utilisée pour se renseigner sur la taille du phallus (*πόση την έχεις* ?) et la formule quotidienne pour mesurer la richesse (*πόσα έχεις* ?). L'ensemble est complété par la forme psychédélique des polices avec lesquelles est écrite la citation latine, une forme qui renvoie aux années 1960 de la libération sexuelle.



Fig. 8 : Pavlos Nikolakopoulos, *Harrow 2*

Basée sur un moulage, cette œuvre met à l'épreuve les conditions de la quasi-divinisation tentée par le *noli me tangere* en exposant certaines de ses conditions. Elle reproduit un discours cruellement sexiste et nous rappelle que ce discours reste toujours intelligible, s'il ne se trouve pas toujours à la base d'une compréhension courante de la corporéité. C'est exactement la présence persistante de ce discours qui annule la possibilité d'un toucher « avant la caresse ou le coup » : même lorsqu'on décide de poursuivre un tact extrême et de se priver de la « saisie préhensile », de rester bien dans sa peau en respectant absolument la peau de l'autre et de pratiquer le *noli me tangere*, la reterritorialisation sur le sale et le maladif risquent d'être abruptes. Le *noli me tangere*

présupposait un peau-à-peau idéal qui gardait les deux peaux séparées et permettait une certaine résurrection ; mais le même *noli me tangere* mélange plutôt qu'il ne distingue et fait replonger son objet dans des idées reçues. Dans ce sens, il ressemble à l'écorchage de Marsyas (qui s'est comparé à un dieu) ou à ceux de St Barthélemy (qui a converti le frère du roi au christianisme) et de Sisamnès (le juge qui a été soudoyé) : tous trois ont subi un « mal public et légal [qui] vise à faire retrouver à ces individus présomptueux la place sociale qu'ils sont supposés occuper, en leur enlevant justement les frontières de leurs corps<sup>1</sup> ». Cet écorchage leur a imposé l'osmose du strictement privé avec le manifestement public et les a solidement recontextualisés et re-politisés. Pareillement, un *noli me tangere* qui échoue nous empêche d'être simultanément ensemble et séparés de l'objet exposé, c'est-à-dire de réaliser un *cum* non unifiant<sup>2</sup>. Mais quelle serait la sortie de cette impasse ?

*Ear on Arm* de Stelarc<sup>3</sup> (fig. 9, p. 42) est une vidéo d'environ sept minutes, qui présente les étapes d'une opération chirurgicale ayant comme but de développer une troisième oreille sur le bras gauche de l'artiste. D'abord une portion de peau supplémentaire est créée sur le bras de Stelarc par le biais d'un greffon ; après avoir injecté du sérum physiologique dans un port sous-cutané, l'implant de silicone en forme de rein a poussé la peau à s'étirer formant ainsi une pochette prête à accueillir la nouvelle oreille. Lors d'une deuxième opération, les chirurgiens ont inséré une sorte de support sur lequel l'oreille serait placée et cultivé des cellules de peau sur la surface poreuse de ce support afin de le fixer sur place. Au cours d'une troisième opération, les chirurgiens ont soulevé l'hélix de l'oreille pour construire un lobe mou et aboutir à une meilleure finition du nouvel organe. L'opération finale a implanté un minuscule micro-

1. Claudia BENTHIEU, *Skin : On the Cultural Border Between Self and the World*, T. Dunlap (trad.), New York, Columbia University Press, 2002, p. 72.

2. Cf. Jean-Luc NANCY, Laurens TEN KATE, « "Cum"... Revisited : Preliminaries to Thinking the Interval », dans Henk OOSTERLING, Ewa PLONOWSKA ZIAREK (dir.), *Intermedialities : Philosophy, Arts, Politics*, New York et Toronto, Lexington Books et Rowman & Littlefield, 2011, p. 42.

3. Y. MELANTIS et A. KARASTERGIOU, *op. cit.*, p. 127.

phone connecté à un transmetteur qui permettra une connexion non-stop à Internet sans fil. Un constituant du visage est donc reproduit, replacé puis câblé, pour recevoir et pour transmettre.

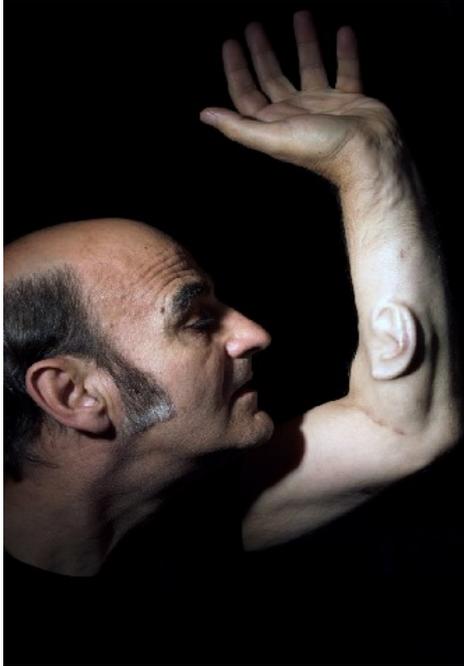


Fig. 9 : Stelarc, *Ear on Arm*

Dans son extravagance, cette intervention chirurgicale vise à éloigner la peur de l'enfermement accablant en soi-même et s'approche des phantasmes d'une peau à la fois impeccablement perméable et pourtant ferme et vigoureuse. *Ear on Arm* promet un corps-à-corps perfectionné, ouvert non seulement vers le technologique et l'ultra-contemporain, mais aussi vers le corporel encore inconnu et le presque-à-venir. Étant donné que le corps équivaut à un « voir et parler de quelque part », la performance de Stelarc est une réminiscence d'un être-en-public et un appel à être encore plus en public ou à être en public autrement. Elle ressemble plus à une expérimentation sur l'interzone entre ce qui n'est normalement pas touché (l'objet exposé) et ce qui n'a pas besoin d'être touché ou qui est déjà au-delà de la distinction entre le tangible et l'intangible (la connexion immatérielle).

*Ear on Arm* crée une surface réceptive ne se limitant pas à un contact topique et s'ouvrant à des contacts illimités qui ne sont toutefois pas poussés vers un avenir imprévisible. Dans ce sens, *Ear on Arm* a beau se jouer là où a lieu une

caresse, il ne va pas dans la direction d'une caresse qui, selon Levinas, « consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir – jamais assez avenir – à solliciter ce qui se dérobe comme s'il *n'était pas encore* » ; ou encore d'une caresse qui « *cherche [et] fouille [ce qui]*, enfermé et sommeillant au-delà de l'*avenir* et, par conséquent, sommeillant tout autrement que le possible, [...] s'offrirait à l'anticipation<sup>1</sup> ». L'opération de Stelarc est plutôt une anticipation incarnée de ce qui arrivera, puisqu'elle permet « le surgissement de l'indisponible, de l'autre et du disparaissant dans le corps même et comme le corps<sup>2</sup> ». Contrairement aux moulages qui ne suscitent pas l'envie de toucher parce qu'ils dégoûtent et parce qu'ils ne promettent aucune résurrection, *Ear on Arm* s'adresse à ses spectateurs et non-spectateurs en écartant même le besoin d'un toucher qui ni ne retient, ni ne saisit, ni n'atteint. La vidéo y arrive en mettant Stelarc dans un entre-deux ou dans un parmi-plusieurs<sup>3</sup>, mais aussi en étant un commentaire sur ce qui peut être exposé plutôt qu'un véritable objet exposé. Cette manipulation de la peau est assortie d'une mise à l'écart du toucher ; elle retrouve ainsi ce que dit J.-L. Nancy :

*Noli me tangere* ne dit pas simplement « ne me touche pas », mais plus littéralement « ne veuille pas me toucher ». [...] Non seulement ne le fais pas, mais même si tu le fais (et 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 qui t'échappe, aime celui qui s'en va. Aime qu'il s'en aille [...]<sup>4</sup>

À mon avis, la mise-en-réseau de Stelarc est une alternative à la « touche vraie, retirée, non appropriante et non identifiante » dont parle aussi Nancy. Corporelle et immatérialisée, touchante et libératrice, absorbante et incitant à un départ, elle

1. Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* (1971), Paris, Kluwer Academic, 2003, p. 288.

2. J.-L. NANCY, *op. cit.*, p. 29.

3. J.-L. NANCY, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 31-32.

4. J.-L. NANCY, *Noli me tangere, op. cit.*, p. 61 et 82.

atteint un contact sans traces, imperceptible et partant. C'est précisément ce *noli me tangere* qui, en tant que ne-veille-pas-me-toucher, peut s'effectuer sans la pseudo-résurrection régissant l'expérience du musée, donc nous rappelle la circonstance séculière de ce dernier.

### **Epi-dermo-logue : dé-toucher ou le maintien de l'extériorité**

Parler du *noli me tangere* semble un acte qui regarde vers un avenir en suspens. Pour mieux le comprendre, j'ai mis en question sa déontologie interdicienne et son épistémologie en l'abordant comme une futurologie : caresser les objets exposés, anticiper sur leur sens à venir, les laisser partir pour les faire venir. Si le *noli me tangere* met en place l'impossibilité d'une fusion ou d'une appréhension, ma réflexion s'est portée sur la réticente violence du mouvement vers ce qui reste indéchiffrable<sup>1</sup>. La partance toujours imminente de l'objet exposé modère cette violence plutôt qu'il ne la fait détoner ; elle est une sortie du court-circuit qui risque de se créer lorsque « la peau d'un autre [m'amène] à ma propre peau, une trajectoire qui pourrait provoquer la nausée ou encore l'horreur<sup>2</sup> ». Comme je l'ai déjà dit, la probable dysphorie provoquée par le spectacle des moulages est due au fait que ceux-ci sont des rappels dépersonnalisés des maladies, qui, au lieu de promettre une partance immortalisante, répètent à maintes reprises une mortalité indubitable. Ils renvoient donc exclusivement à la peau de leurs spectateurs comme « l'instant politique de l'espace qui est créé en temps maintenant<sup>3</sup> ». Les œuvres des *Dermatographies* rompent avec cet état de choses, parce qu'elles ont réorienté la peau malade vers la partance attendue de toute œuvre exposée, mais aussi, parce qu'elles ont élaboré l'« impossibilité de déterminer de façon précise l'intervalle entre le dedans et le dehors, l'événement et le problème, le sens et le faire-sens », donc elles ont pu représenter ce moment « fragile, expressif<sup>4</sup> ».

En somme, mon parcours a abouti à ce que

Connor appelle *delicacy*, à savoir « la viscosité minimale, la rétention de la peau dans le toucher [qui] semble être réalisable seulement dans le retrait du toucher, dans l'acte de se soustraire au toucher<sup>5</sup> », c'est-à-dire le moment où le désistement d'un toucher est au point de s'achever sans totalement s'achever. Il s'agit du minimum restant de ce contact lorsque celui-ci se soumet à la logique de la partance et se retire en reconfirmant l'abîme entre les deux touchants tout en les gardant comme touchants. Le toucher retiré du *noli me tangere* est un « je suis bien ce que je suis, je le suis très au-delà ou très en deçà de ce que je suis pour vous, pour vos visées et pour vos mainmises » et cela me permet de toucher à « l'intensité de ce retrait ou de cet excès<sup>6</sup> ». C'est pourquoi l'art mis en public ne nous incite pas à devenir intimes avec lui, mais à élaborer une relation d'auto-hétérologie avec lui<sup>7</sup>. Cette relation passe par le maintien du « moment de l'« extériorité » comme valant effectivement de manière essentielle, et si essentielle qu'il ne se rapporte plus à aucun « moi », ni individuel, ni collectif, sans maintenir indéfectiblement l'extériorité elle-même et en tant que telle<sup>8</sup> ». Dans cette perspective, deux *noli me tangere*, basés sur l'« incommensurable « avec » » ont émergé<sup>9</sup> : d'un côté, le *noli me tangere* de celui qui, étant touché en train de partir, ne complète pas son départ ; de l'autre, le *noli me tangere* de celui qui n'est pas prêt – et, probablement, ne sera jamais prêt – pour ce toucher et qui n'est pas encore la quasi-divinité qu'il a promise et pour laquelle il se prépare. Bref, le *noli me tangere* du musée se situe fragilement dans le moment, aussi furtif que persévérant, où le spectateur enraciné dans son *hic et nunc* rencontre la partance (toujours déjà annoncée, toujours déjà mise en route) d'une œuvre d'art qui lui montre son dos tout en le regardant dans les yeux.

Apostolos LAMPROPOULOS

1. E. MANNING, *op. cit.*, p. 52-53.

2. *Ibid.*, p. 67.

3. *Idem.*

4. *Ibid.*, p. 133.

5. S. CONNOR, *op. cit.*, p. 260-261.

6. J.-L. NANCY, *Au fond des images, op. cit.*, p. 25.

7. J.-L. NANCY, *Les Muses*, Paris, Galilée, 2001, p. 27, 36 et 44.

8. J.-L. NANCY, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 50.

9. *Ibid.*, p. 107.