

Approches, aperçus et autres synopes

« *L'approche* » de Jean-Luc Nancy, dans *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, sous la direction d'Adélaïde Russo et Simon Harel, CELAT, PUL et Centre des études françaises et francophones de la Louisiana University

« *Jean-Luc Nancy* ». *Poésie*, n° 111, 2005

Coeur ardent / Cuore ardente de Jean-Luc Nancy, avec Claudio Parmiggiani, Gabriele Mazzotta, 46 p.

L'intrus de Claire Denis (film), produit par Humbert Balsan, France, 2004, 130 minutes

Ginette Michaud

Numéro 204, septembre–octobre 2005

Jean-Luc Nancy, à bords perdus

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/18426ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Michaud, G. (2005). Approches, aperçus et autres synopes / « *L'approche* » de Jean-Luc Nancy, dans *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, sous la direction d'Adélaïde Russo et Simon Harel, CELAT, PUL et Centre des études françaises et francophones de la Louisiana University / « *Jean-Luc Nancy* ». *Poésie*, n° 111, 2005 / *Coeur ardent / Cuore ardente* de Jean-Luc Nancy, avec Claudio Parmiggiani, Gabriele Mazzotta, 46 p. / *L'intrus* de Claire Denis (film), produit par Humbert Balsan, France, 2004, 130 minutes. *Spirale*, (204), 35–39.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/users/politique-dutilisation/>

APPROCHES, APERÇUS ET AUTRES SYNCOPES

« L'APPROCHE » de Jean-Luc Nancy

Dans *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, sous la direction d'Adélaïde Russo et Simon Harel, CELAT, PUL et Centre des études françaises et francophones de la Louisiana University.

« JEAN-LUC NANCY »

Poésie, n° 111, 2005.

CŒUR ARDENT / CUORE ARDENTE de Jean-Luc Nancy, avec Claudio Parmiggiani

Gabriele Mazzotta, 46 p.

L'INTRUS de Claire Denis (film)

Produit par Humbert Balsan, France, 2004, 130 minutes.

Quoi de plus passionnant, de plus palpitant que l'approche? Qu'il s'agisse de l'imminence d'une rencontre ou du mouvement d'une caméra, l'approche, qui garde à distance et garde encore ses distances avec ce qui l'attire vers lui ou elle — qui ou quoi, être ou rien, peut-être toujours, au fond, la chose de rien qui gît là, juste là devant soi —, l'approche est toujours aussi, on le sait bien avec Heidegger et Derrida, infinie source d'éloignement. Dans « L'approche¹ », Jean-Luc Nancy écrit, en une lente et minutieuse *ekphrasis* prenant la forme de sept prises d'angle et mettant sens dessus dessous comme il en a le secret *mimesis* et *methexis*, une photo d'Anne Immelé, cette artiste avec laquelle il s'était récemment engagé dans un autre échange, avec *WIR*². La photo, cette fois, s'intitule tout simplement *Le lac blanc (Vosges)*. Cette indication, aussi floue soit-elle, est intéressante en ce qu'elle désigne déjà le terrain d'une frontière incertaine, ce massif montagneux traversant à la fois la France et l'Allemagne. Ce lac quasi anonyme gît ainsi quelque part entre les bassins du Rhin et la plaine d'Alsace, et ce n'est donc pas déjà tout à fait n'importe quel lieu, mais bien plutôt l'« esprit » même du « pays » de Nancy (qui habite cette contrée), qui se trouve ainsi discrètement mis en relief dans le commentaire de cette photo. Mais ce lac franco-allemand à la limite flottante pourrait aussi irrésistiblement faire penser par son site quelque peu ingrat à un lac québécois laissé ou retourné à sa nature « sauvage » non touristique — « déboulé de roches et de cailloux », « terre sableuse, granuleuse », sapin isolé qui « dress[e] une ponctuation nette au bord droit de ma vue », « aspect dépouillé, lourd et sévère des roches », « rarefaction des arbres

[qui] a quelque chose de pauvre, de souffreteux ou de sévère » —, il nous permet surtout d'apercevoir, comme pour la toute première fois, une scène pourtant vue et usée par d'innombrables regards, c'est-à-dire ce qu'il y a « avant le lac lui-même » et « qui le rend possible » : un écartement et un creusement, le plissement, la faille et le figement dont il est fait. Car « le lac n'est pas l'eau : le lac est le lieu dans lequel l'eau se tient rassemblée ». Et l'eau — « eau de pluies et de torrents anciens qui a forcé cet évitement » ou, au contraire, creusement dû au feu d'un volcan, tant et si bien que l'eau communique avec le feu en une mémoriale extinction — n'est pas « seulement contenue, retenue » par le lac; « réduite à la tranche vitrifiée d'une surface », « sans écoulement ni houle », elle reste et fait réserve, ne permettant plus de décider « entre le fini et l'infini, entre la limite et l'ouverture ». C'est alors que le regard, celui de Nancy et le nôtre qui a si souvent coulé au fond sans fond d'un semblable lac vaseux (entre vase et vasque, un glissement de terrain étymologique emporte ici le sol), touche la limite indiscernable où l'on ne sait plus qui, de l'œil blanc, aveugle, du lac ou du regard qui tente d'en faire le tour entier, regarde qui ou quoi. Plus fondamentalement encore, le lac est trou et trouée. « Il se construit ainsi quelque chose comme un oubli au cœur du lieu : il se ferme et il s'ouvre sur ce qui le localise, sur sa propre présence venue le saisir, mais pourquoi il en est ainsi, pourquoi je suis venu, cela reste oublié. / Pourquoi je suis venu : pourquoi je me suis approché jusqu'à me trouver ici, au point même d'où je localise ce lieu, où je me fais sa localisation même, où je lui donne lieu — pourquoi? Cela n'est pas à demander. » Or c'est précisément là, dans cette « absence de fond, de fondement, de fondation » que Nancy trouve sa

« raison d'être », une expression qui résonne soudain de tout autre manière en ce lieu, comme parfois la voix lorsqu'elle est portée par l'eau étale d'un lac (dans un lac, note Nancy, « Ce n'est pas de nage qu'il s'agit, c'est de noyade, c'est de couler à fond », car un lac s'ouvre et se ferme brutalement « comme avec un claquement »).

La photo d'Anne Immelé, tout comme le commentaire de Nancy qui en produit une autre forme d'image encore, se tiennent ainsi au bord de ce lac, de l'abandon du lieu, et « cette tenue au bord est son être même » : ils se tiennent tous deux dans une mutuelle approche, et ils sont et se font l'un et l'autre regards touchés en un insaisissable point de contact, car ils approchent infiniment sans jamais s'installer dans ce site, qui demeure hors d'atteinte dans l'accès même qu'il offre. « Cela fait être, cela laisse être, mais cela n'est pas. On approche toujours ce qui n'est pas », écrit Nancy. Cette approche n'a plus rien à voir avec une phénoménologie ou une topologique, on l'aura bien compris et senti, mais là au bord du lac, là dans ce texte où « la poésie, la pensée ou l'amour » ont soudain valeur de synonymes, « l'étant tout entier vient auprès de nous ».

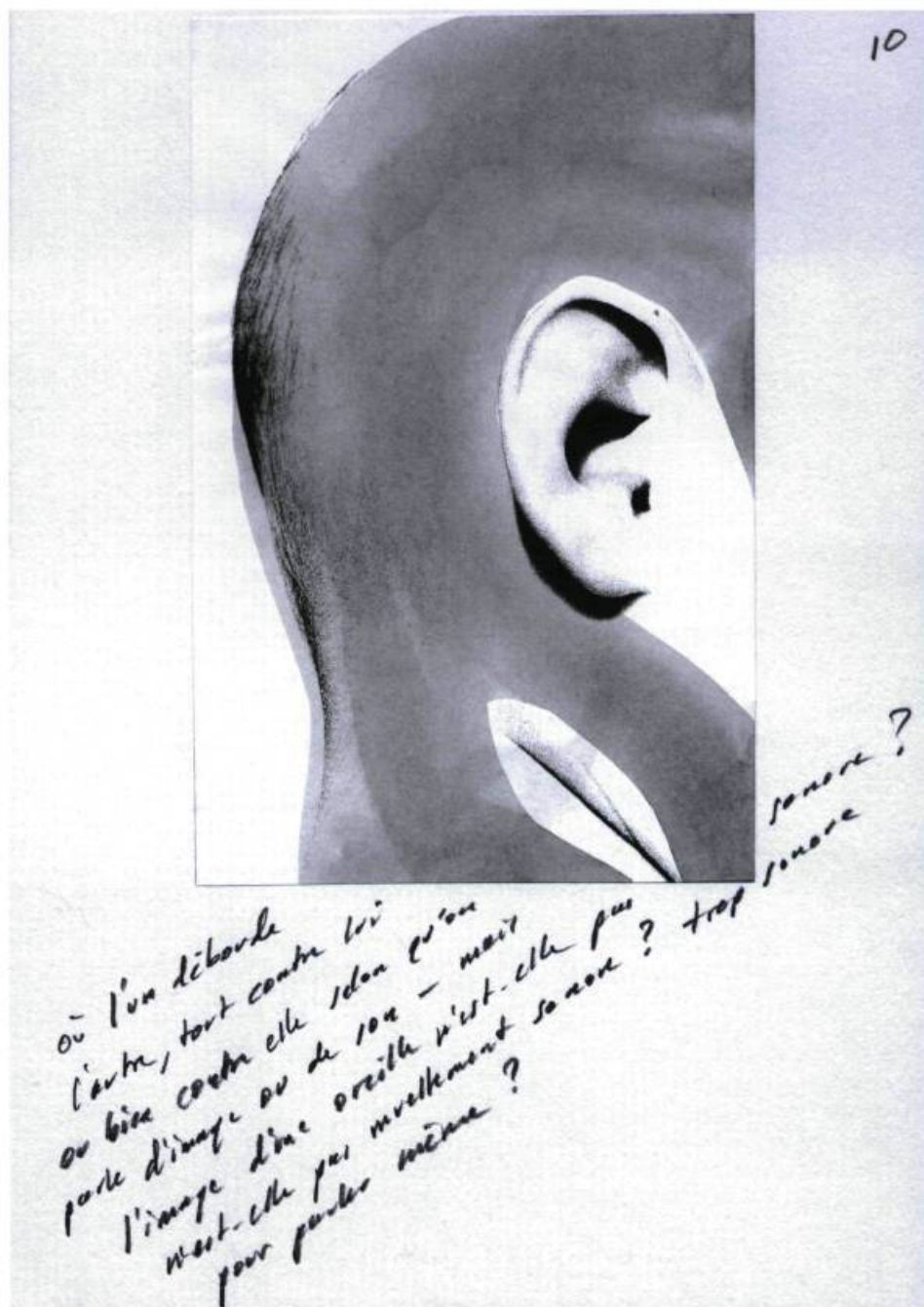
La revue *Poésie* publie dans sa livraison du printemps 2005 quatre textes du philosophe, dont certains avaient déjà paru dans des revues, peu diffusées ou moins accessibles comme, par exemple, ces somptueux *Cahiers intempestifs* qui recueillent régulièrement ses textes, mais qui voyagent très mal, sous leur fragile et coûteux boîtier de plexiglas — ce qui ne laisse pas d'interroger ce passage progressif à l'espace public de certains textes de Nancy, comme si

toute une constellation, une poussière de textes devait rester plus ou moins immergée, peu visible malgré la publication, en une sorte d'approche indéfiniment différée de la mise au jour... Cette dispersion, cette dissémination, cette infinitude qui déborde à l'évidence chez Nancy le concept d'œuvre censé la circonscrire, devrait un jour être examinée avec soin, mais je l'enregistre pour le moment comme un signe de l'importance accordée au lieu et à l'espace, au contexte et au geste toujours singuliers, et qui se modifient encore selon l'angle de lecture. Ces quatre textes (« Nous autres », « La chambre obscure », « Jeux d'ombres » et « Le premier dernier homme ») n'ont de toute évidence pas été écrits pour « aller » ensemble, et pourtant c'est précisément ce qui fera, dans ce dossier de *Poésie*, leur singularité commune : leur seul rassemblement leur confère de soi une tout autre portée, comme si, indépendamment ou enfin affranchis, détachés de toute « intentionnalité » déclarée, plus ou moins consciente, de leur « auteur », ils se trouvaient soudain à se lire en quasi-autonomie entre eux, se croisant en toutes sortes de rapports imprévisibles, n'eût été de cette situation, ou de ce que ce site leur offrait de possibilités de contact inédites. Comme si la disposition, en les agençant dans un certain ordre tout en respectant leur séparation, leur hétérogénéité irréductibles, suffisait à ouvrir entre eux toutes formes de rapports...

Ainsi en va-t-il déjà dans « Nous autres », où Nancy réfléchit sur les implications de cette expression, qui ne résonne pas de la même façon en toutes langues : « *Peut-être l'espagnol est-il une des langues où cet usage est le plus répandu* », remarque-t-il, à l'encontre de l'anglais et de l'allemand où il n'est pas constructible (on sait bien par ailleurs comment, au Québec — où le français n'est pas exactement celui de la France —, cette énonciation identitaire est fréquente, moins comme une affirmation revendicatrice que comme l'acception « *à la fois nette et faible* », « *faible assumptive* » dont parle ici Nancy : tout varie selon les états du français, même si la présomption, la prétention distinctive guette toujours celui qui la prononce...). Mais ce qui retient surtout le philosophe dans cette figure, c'est la coprésence énonciatrice, le « *performatif inchoatif* » d'un « *Nous* » à l'état naissant, en instance de démocratie, « *en train de se former, mais non encore performé* » qu'il y perçoit. Ce « *nous* » — et les rapports pourraient s'étendre ici à nouveau en direction de *WIR* ou de *L'« il y a » du rapport sexuel* —, cette non-coïncidence qui « *nous fait autres que nous-mêmes* » ou, comme on voudra, cette « *incidence commune* », Nancy les trouve activés de manière exemplaire dans la photographie où, dès l'instant du dé clic, celui/celle qui « *prend* » la photo et celui/celle qui y « *est*

pris/e » se surprennent l'un l'autre dans une « *mêmeté* » de l'image « *imprégnée de l'altérité de ses deux sujets concomitants* », « *dans l'étrangeté de [cette] capture irradiée* ». « *Entre le sujet du dé clic et le sujet saisi, il y a coexistence sans coïncidence ou bien il y a coïncidence sans contact, ou bien contact sans réunion (ce qui est la loi du contact)* », écrit Nancy. Le recours à ces renversements/déversements chiasmatiques n'est pas accidentel ici : c'est lui qui opère le

nouage intime qui ne « *peut être défait — seulement un peu desserré* » dans la saisie de ce des-saisissement, alors que la photo capte quelque chose dans le familier qui est aussitôt, « *instantanément* », égaré dans l'étrangeté. C'est « *À cet endroit, à ce moment, en ce lieu de la photo où le temps cligne de l'œil et se distend en surface immobile, [qu']il se produit le plus exact et le plus rigoureux des "nous autres"* », ce qui conduit Nancy à reformuler l'« *ego sum* » en un « *je suis*



Trop, François Martin et Jean-Luc Nancy, dessin, encre et mine de plomb sur papier, printemps 2005.

nous autres » où chaque « je suis » renvoie à d'innombrables « nous autres », comme dans ces photos où un air de famille aussi vague qu'envahissant vient soudain se prendre dans ce que je crois être mon « je ».

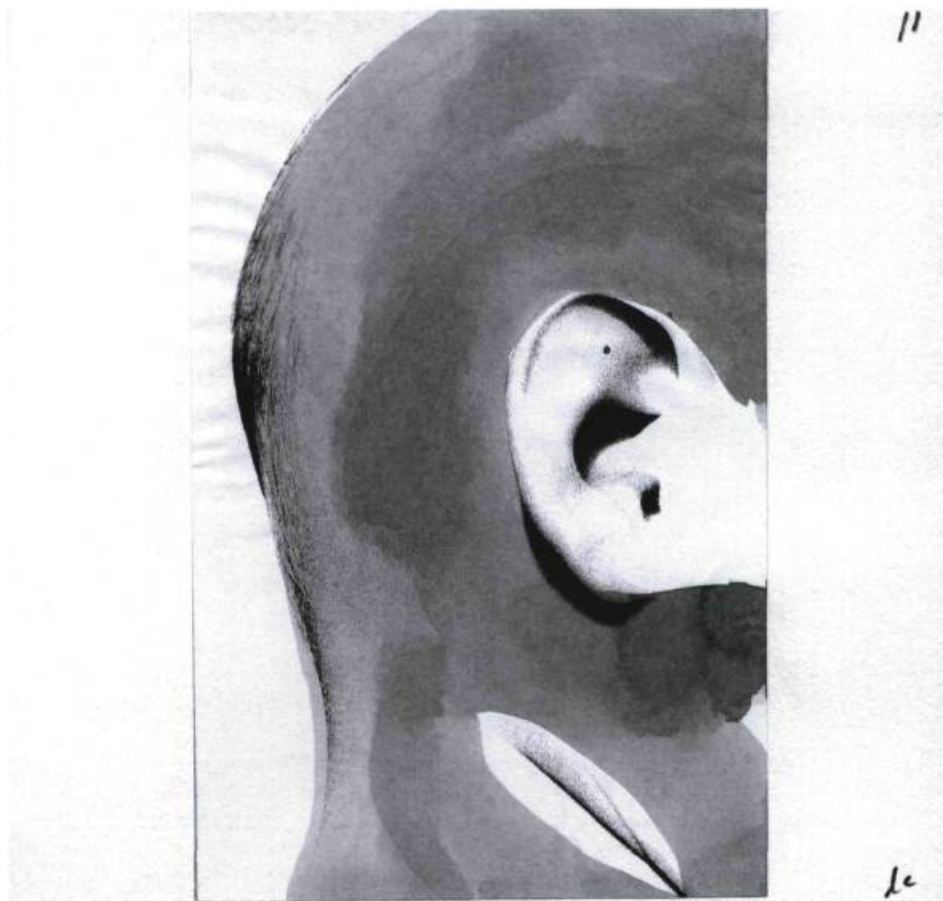
De cette « chambre claire » de la photographie, on passe tout naturellement à « La chambre obscure », deuxième texte de cet ensemble où Nancy analyse une autre figure qui « n'existe pas comme un sujet » et « ne se rapporte

pas à soi » : le couple. Comme dans le dispositif de la photo, « [l]es forces respectives de chacun s'arc-boutent l'une contre l'autre », elles se repoussent et résistent, formant voûte. Cette belle image est poursuivie en des termes architecturaux qui nous font pénétrer toujours plus profondément dans la chambre — voûte, chambre, lit, espace courbé, courbure des corps — jusqu'au moment propre du couple, qui n'est pas seulement pour Nancy le « et » de son accouple-

ment, « sa copule », mais bien le « dormir-ensemble », « la communauté du sommeil dans laquelle rien n'est commun sinon la chambre, et pas un mot ni un regard ». Nancy évoque tout ce que ce dispositif de la chambre implique — distribution des places, syntaxe des rapprochements, vêtements, rituel, etc. — pour donner « à la voûte son arc le mieux proportionné, le plus ferme et le plus robuste dans la légèreté de sa courbe », de manière à ce que soit garantie « à chacun la possibilité d'un retrait, d'une distance sans isolement mais sans confusion ».

« Jeux d'ombres » s'attache pour sa part à un autre couple, celui de l'ombre et de la lumière, présent dans la photographie et la peinture, « parfois dans le cinéma » (Claire Denis en fait précisément un usage très subtil dans son film, *L'intrus*). Nancy commence ici par opérer une distinction entre « ombre » et « obscurité », celle-ci ignorant la lumière, la refusant, alors que l'ombre la suppose : elle peut être « profonde ou discrète », se fondre dans la « pénombre », se faire « ombre portée », silhouette spectrale « où jamais ne cessent les diminutions ni les augmentations d'intensité, les gradations dans le partage et dans le passage ». L'ombre est « le jeu de la lumière, en tant que celle-ci, cessant de purement rayonner, s'écarte de soi, se divise et se disperse, se fait indécise et fuyante ». Nancy introduit ici une seconde distinction entre *lux* et *lumen*, la première étant « l'affaire de Dieu » ou du soleil, lumière qui « explose, rayonne, éblouit, s'éblouit elle-même » et crève les yeux, alors que *lumen* « se modèle dans l'alternance des clartés et des ombres qui se tiennent les unes aux autres et dont aucune ne va seule ». En rappelant que le jeu de l'ombre ne peut manquer au discernement, qu'il en est la face cachée, Nancy critique bien entendu un certain discours philosophique qui a toujours en vue — vue aveuglée — la vérité dans l'éclat de la révélation : il insiste dans cet éloge de la « pensée obombrée », de la pensée ombreuse et ombragée (comment ne pas penser ici à Jacques Brault et au recueil *Au bras des ombres?*), sur ce qui en elle, seule, garde la « pensée vivante ». Alors que toute la philosophie a cherché la vérité dans « l'exposition brutale à la clarté » et « l'éclat de l'être », il y avait pourtant toujours une ombre, un « imperceptible évanouissement » qui se glissait dans son dos : « vérité violette ou ardoise des frondaisons d'été » recueillie par les peintres, « vérité grenue, poudreuse et grisonnante des photographies », tout cela « qui ne revient plus à soi » et « qui n'est que l'ombre de soi-même »...

On retrouve aussi cette « ombre immense » et le « soleil d'hiver blanc et bas sur l'horizon » dans le bref texte intitulé « Le premier dernier homme » qui clôt cet « ensemble ». Il s'agit ici d'une manière de fable de la « création » — « Le premier animal-femme-dieu-



toucher fuson, sa part aillern de
sonorité celle vibration cet écho ce
retentissement ce remplissement de la
file au vent de partout de la
vibration de partout de la
pour un seul corps
pour une seule
image

Trop, François Martin et Jean-Luc Nancy, dessin, encre et mine de plomb sur papier, printemps 2005.

enfant-planté même. [...] Le premier salut qui ne serait pas alourdi de signification. Le commencement du monde —, fable où il est question de la « plus propre propriété de l'homme », moins son extrémité que son « infinité », « son égarement, lequel commence avec son caractère de "dernier", avec son ultimité ». Cet « *Ulterior ultimo meo* » (Nancy retraduit ici l'énoncé d'intimité et d'intériorité d'Augustin en le retournant au dehors) marque l'« *Inauguration du dernier jour, commencement de ce qui ne commence ni ne commencera jamais* », de même qu'un certain découplage aussi puisque, contrairement au récit de la Genèse, « le dernier homme est sans descendance », sans successeur, il n'engendre pas, « il n'entame pas une série qui bientôt le perdrait dans son égrèment » : le dernier homme est « le premier dehors sans dedans. Il est le premier hors, le premier fors, l'accès par où l'on passe et qui de lui-même en lui-même n'est rien. Il est ce qui reste du dedans quand il s'abîme en soi. Il est le passage. On passe par là, on passe infiniment ».

Sans rapport(s), ces textes? Entre le « nous », le couple qui s'ajoute et se défait, la lumière et l'ombre, la création et le commencement d'un autre monde, on serait plutôt tenté d'entrelire, en autant de scènes discrètes et séparées, le même geste d'ouverture à l'œuvre, la déconstruction de toute identité donnée, la visée de la seule altérité consistante et évidente : celle qui est « donnée en partage à nous tous (à nous comme tous et autres que tout le reste de la nature) », celle qui n'hésite pas à plonger « dans l'obscurité d'un effondrement originaire », celle, enfin, qui demeure la seule « désirée, tendue au loin ».

Cinq ans se sont écoulés depuis la parution de *L'intrus*, ce récit qui a imprimé à l'œuvre philosophique de Nancy une secousse inoubliable. Le constat serait pour tout autre auteur insignifiant et ne mériterait guère d'être relevé — mais la singularité même de l'expérience de la greffe qui est relatée dans *L'intrus* et qui avait, au moment de la parution, eu lieu « il y a bientôt une dizaine d'années », « Depuis huit ans », selon l'imprécision si émouvante du narrateur autrement toujours si exact, modifie profondément le sens de la réédition que lui consacrent cette année les Éditions Galilée. Depuis 2000, Jean-Luc Nancy a souvent reparlé en public du texte et de son expérience, mais il n'en a pas écrit, en tout cas pas directement, pas de manière explicite (j'y reviens à l'instant), tout en exprimant parfois le souhait de réfléchir sur l'intervalle, sur l'extension qui lui avaient ainsi été accordées. Extraordinaire ligne de vie, en effet, sur laquelle il ouvre dans ce « Post-scriptum » quelques lignes encore, en ajoutant à la fin du texte deux pages dans

lesquelles il commente brièvement le laps de temps écoulé et ce qu'il signifie pour lui : « Cinq années se sont écoulées depuis la première publication de ce texte. Pendant ce temps, j'ai dépassé les dix ans de greffe qui m'étaient apparus comme une limite, comme l'horizon le plus éloigné que peut-être — ai-je pensé naguère —, je n'atteindrais même pas. / Passé ce seuil, je guette (vaguement, à vrai dire) les espérances de vie des greffés, ou bien je me plais à me faire croire qu'il n'y a plus de limites et je retrouve la conviction d'immortalité que nous partageons tous, mais augmentée par l'assurance d'avoir déjà franchi au moins deux fois le terme critique. »

Toutefois, ce qui donne à ces lignes toute leur portée, leur *punctum* bouleversant, ne tient pas seulement à ce calcul de l'impossible, qui échappe à tout compte et toute mesure, mais à la parenthèse qui vient se loger en leur cœur, y battre comme un autre cœur propre étranger. Ces lignes se rapportent à l'ami, à Jacques Derrida, et à la nouvelle étrangeté qui se saisit du survivant : « ("Survivre", Jacques Derrida s'en était fait un concept. Il est parti depuis déjà six mois. On ne greffe pas le pancréas.) » On pourrait certes lire cette cavité, cette encaure ou cette alvéole que figure toute parenthèse comme un tombeau. Mais on pourrait aussi voir ce geste, ce salut sobre et retenu dans sa peine même, comme la réaffirmation de la survie désormais inscrite dans le cœur le plus vif de l'œuvre de Nancy. Car il y a toujours plus d'un cœur dans un cœur, cœur rouge, cœur bleu, et l'un ne bat pas sans l'autre.

J'ai dit plus haut que Nancy n'avait plus directement écrit au sujet de l'expérience de *L'intrus*, mais ce n'est pas tout à fait juste. Il faudrait en effet évoquer ici un petit livre, peu accessible hélas, malgré une édition bilingue soignée, *Cœur ardent/Cuore ardente*. Tout en se rapportant à la sculpture de Claudio Parmiggiani, un impressionnant moulage de cœur humain en acier incandescent, ce texte ne peut en effet éviter d'être lu comme une sorte de supplément du récit, même si rien n'autorise ou n'explique nommément ce lien. Ainsi, si dans *L'intrus*, le cœur en tant que tel, surtout le « cœur extrudé », ne faisait l'objet d'aucune description mais donnait plutôt lieu à un trou dans le récit, à un blanc ou à une syncope, souffle coupé devant l'irreprésentable (« Ce fut comme un même souffle, désormais poussé à travers une étrange cavité déjà imperceptiblement entrouverte, et comme une même représentation, de passer par-dessus bord en restant sur le pont. [...] Ce blanc me restera comme la pensée même et son contraire en même temps »), dans *Cœur ardent* il en va tout autrement, alors que Nancy se met à parler du

cœur en se laissant d'abord guider par la langue — « aller au cœur des choses », « parler cœur à cœur », une viande « cuite à cœur » —, puis en s'enfonçant de plus en plus dans la masse compacte de l'organe, en levant les résistances que la chose oppose à la pensée, et surtout à sa pensée.

Ainsi le cœur est-il approché ici en autant de battements et de contractions qui, sous peine de le saisir avec exactitude et justesse, n'en dressent pas pour autant les prédicats ou propriétés. Il est bien sûr analysé selon la tradition philosophique et poétique qui l'oppose à la raison (le cœur « a ses raisons que la raison ne connaît pas »), mais Nancy détourne aussitôt les syntagmes figés en faisant du cœur une oreille et un œil : le cœur entend toujours autre chose sous les mots, « [i]l veut d'abord savoir s'ils viennent du cœur », « [l]ui seul a l'oreille qu'il faut pour entendre la voix d'un autre cœur ». Il insiste également sur le fait qu'« [i]l ne connaît pas de répit », qu'il ne peut se reposer ni s'oublier même quand il s'abandonne, s'enflamme, se brouille ou se resserre : « Même l'indifférence en lui est un émoi, et la froideur lui est un mode de la chaleur. » Par ailleurs, le cœur est toujours meurtri, il bat et est battu, supportant tous les coups jusqu'à ce qu'il se renonce ; il se serre d'angoisse, il se tourmente et, « s'il bondit d'allégresse ou de volupté », la joie même le fait défaillir et peut encore « y ouvrir une fissure ». Nancy rappelle également la « culture » dont il est « l'emblème ou le spectre », « bloc serré de muscle dense, [...] texture de cuir ou de caoutchouc coriace », cœur dur (« Il ne peut y avoir de cœur tendre que parce que sa dureté aura été attendrie ») ; il décrit son battement qui ne « relève pas d'une souplesse », mais d'un « jet », d'une « lancée », d'un « coup toujours à nouveau frappé ». Il suit aussi ses trajets et ses reflux alors qu'il renaît de ses cendres romantiques ou religieuses, cœur qui succède au cœur du sacrifice, cœur ardent qui brûle tout et est brûlé (fusion, rôtissement, fièvre, éruption)...

Tout se passe ici comme si, grâce à la « chose » sortie des mains de Claudio Parmiggiani, le philosophe avait accès à la vérité inconnue de son propre cœur, à la « matière de sa vérité » parce que ce cœur-là a été « arraché de soi » par un autre, « capté d'un autre pour l'ouvrager » comme il le dit du sculpteur... Ce texte trouve, en parlant du cœur de métal galvanisé, la pulsation, le rythme, la palpitation — secousses, vacillements, souffles, frictions — de *L'intrus*, « une manière d'être expos[é] et de n'être que cela ». « Jamais on ne sent par soi-même, mais toujours ça vient d'ailleurs, de l'autre, du dehors. Plus profondément on sent, plus intimement, plus au cœur du cœur, et plus cela vient de loin. [...] Cela surgit en nous d'un autre fond, d'une autre cavité enfouie à côté du cœur, derrière lui

ou même au fond de lui comme un double fond secret ». Dans ce texte, Nancy s'approche encore, en autant de pensées spasmodiques, non de la représentation (celle-là reste impossible, ou seulement accessible dans l'excès), mais de l'image du cœur, de son cœur, qui était demeurée dans *L'intrus* retranchée, irréprésentable. De manière significative, il confie à la fin le trouble confus qui l'émeut à la vue de l'image d'un « vrai cœur » : « Je vois l'image d'un cœur (masse posée sur sa pointe, lourde élévation des vaisseaux en torsade, volume charnu et pure idée d'amour), et cela touche mon cœur. »

Qui chercherait un rapport entre le récit de Nancy et le film de Claire Denis qui partagent désormais ce nom pourtant unique, *L'intrus*, en resterait pour ses frais. Il n'y a en effet rien d'évident, de probant, de ressemblant — rien qui ressemblerait de près ou de loin à une preuve, voire même un indice vraiment concluant — entre *L'intrus*, le texte, et *L'intrus*, le film qui s'en est inspiré. « Inspiration », c'est bien le mot (qui appelle toujours un bon/mauvais génie et requiert une invention généalogique) que Claire Denis utilise — on voit défiler le mot à la toute fin du film, au moment du déroulement du générique — pour qualifier la relation singulière qui la lie à ce texte de Nancy, texte qui n'est ici ni le tuteur, ni le modèle, ni même un matériau simplement « donné » dans son antériorité ou intériorité (*L'intrus* demeure dehors, d'une radicale extériorité, comme son ex-position lui enjoint), car ce serait là le considérer depuis son existence finie de chose faite, passée, et reviendrait, d'une certaine façon, à le tenir pour mort. Or une « inspiration » suppose au contraire une tout autre manière de penser le rapport à ou avec l'autre : elle engage une histoire de souffle et de respiration, d'écartement des parois et de coupure, d'air insufflé et d'âme, d'animation qui redonne vie en circulant librement. Tout le contraire, on l'aura compris, d'une adaptation qui impose toujours, quoi qu'elle en ait, une fidélité mimétique, obsédée par la représentation de l'identique (de l'identité du même, car le « même » n'est jamais pour sa part saisissable tel qu'en lui-même), et cela, nonobstant les libertés plus ou moins grandes qu'elle s'autorise. Dans une lecture fouillée et toujours inédite que Nancy a consacrée au film intitulée « *L'intrus* selon Claire Denis », le philosophe remarque d'ailleurs à ce propos : « Comme il m'est venu un jour de le dire, saisi par l'assonance, Claire Denis n'a pas adapté mon livre, elle l'a adopté. » Tout en saluant cette « irrécusable, irréductible et bienvenue hétérogénéité qui sépare le film du livre », il fera d'ailleurs de cette question de pa-

renté — tout le film de Denis tourne de manière très complexe autour de ces filiations alors qu'« un homme traqué et au cœur épuisé se fait greffer [voilà le lien avec le récit] afin de poursuivre la quête d'un fils abandonné », selon le résumé succinct de Nancy lui-même — non seulement la ressource de l'analyse très détaillée qui est déployée dans ce texte, mais le cœur même « des correspondances, des "inspirations", ou des contagions entre nous » dit-il, soit un « rapport sans nature d'une parenté qui doit tout à son élaboration symbolique ». C'est cette naturalité qui se trouve selon lui mise « en question, en énigme et en suspens » dans le film, travaillée sur tous les plans à la fois, de la « thématization » des rapports familiaux à l'écotéchnie de la « nature » (le film est dramatiquement divisé entre ses hémisphères, de la forêt toute en jeux d'ombres de la première partie au monde des îles de l'Océanie, sur- et dé-naturées de la seconde), jusqu'à l'écriture cinématographique elle-même, toute en ellipses et en anacoluthes. Difficile de tenir le fil, de suivre un seul fil dans cette histoire synopée (là, de toute évidence, se trouve encore déplacée la « transmission » la plus frappante de la pensée de Nancy), qui tient pour l'essentiel à l'audace du montage et à une image laissant place à l'imprévisible et au surgissement de toutes les intrusions, celles qui peuvent s'« incorporer » à la trame comme celles qui menacent de la faire filer (comme on le dirait d'une maille de bas). Car ce qui l'emporte ici c'est, comme le souligne encore Nancy (qui pourrait décrire sa propre écriture), « une pensée occupée avant tout non de ses "idées" mais de son mouvement, de son allure et de son déplacement ». Une fois dépassée la perplexité du premier visionnement (car, je l'avoue, lorsque j'ai d'abord vu le film à la télévision au moment de sa diffusion sur ARTE, la « non-reconnaissance » fut aussi déception, me forçant à m'interroger sur les « images » et les attentes que la lecture du récit avait si puissamment suscitées en moi), *L'intrus* ne se contente pas de raconter une histoire de cœur greffé, il opère une transplantation, la conduite même du récit, nerveuse et agitée, recelant quelque chose de l'affolement tachycardique. Les coupes et les coutures des plans, qui ne cessent d'entrouvrir des pistes d'interprétation en les laissant se dérouler sans les boucler, traduisent au plus près la logique de la greffe du récit, en l'occurrence cette « altérité irréductible et cependant incorporée » de l'intrus qui toujours demeure inassimilable, « dérange, [...] apporte le trouble et l'inquiétude d'une étrangeté au monde ». Au-delà d'une thématization en « motifs » ou « personnages », le film accentue plutôt toutes les formes d'intrusion (politiques, économiques, familiales, etc.), et « [s]'il est une

morale politique silencieuse dans ce film, c'est celle qui refuse toute assomption d'identité et de naturalité », parce que rien ne revient jamais au même et que « [l]'intrusion de l'autre est la règle ».

Et peut-être l'image la plus forte, celle qui continue de dérouler ses rubans multicolores dans ma mémoire, est-elle celle, à la fois fluide et précise, qui loge, incise muette au cœur du film, comme l'offrande même de l'image filmique, sa beauté et sa pensée versicolore. Dans ce plan suspendu, qui coïncide avec la séparation des mondes et des temps de l'intrigue — il s'agit du baptême d'un navire en Corée, alors que le père, Trebor, s'apprête à partir vers l'île où l'attend, croit-il, son fils : les deux parties du film, après ce passage du Nord au Sud, resteront, d'ailleurs, d'une force un peu inégale, secrètement désaccordées en dépit de la symétrie narrative apparente qui les ajointe —, s'ouvre en un battement distendu et imprévisible le cœur même du film : « En son milieu, comme une explosion de l'image, jaillit le flot des rubans multicolores qui orne le rituel coréen d'un baptême de bateau. C'est comme une gerbe de films chatoyants, de pellicules chamarrées surgies d'un ballon de papier comme du cœur du film dans un mélange de joie, de fête et d'ironie. » Ce mélange-là, cette mêlée de matières et d'affects à fleur d'image, ce mouvement cinétique se déversant en une sorte de jubilation spasmodique de l'œil, c'est peut-être le clin d'œil, le *Wink* secret du film, où se manifeste de la manière la plus éclatante et la plus secrète le rapport entre la pensée de Nancy et celle de Claire Denis « qui jette son film à grandes guides vers les profondeurs de sa propre étrangeté ». Quoi qu'il en soit du « rapport » — et jamais il ne faut en forcer le sens —, ce plan semble s'élever au-dessus du film, comme s'il y puisait son inspiration la plus profonde, instant de « repos » presque unique dans ce film où on ne peut que s'essouffler à tenter de retracer sa course, tant tout y est affaire de départs, de passages de frontières, de transports, de traversées, de transbordements, de trafics, d'embarquements, d'errances, de fuites. Nancy note, à propos de l'image finale (un traîneau de chiens emporté à un train d'enfer jusqu'au fond de l'écran, comme pour le crever) : « S'il y a un film qui sait ne pas s'arrêter, c'est bien celui-là. » Le salut à la démesure, à l'énergie redonnée — et à fond perdu —, vaut bien ici entre eux dans une parfaite réversibilité.

Ginette Michaud

1. Ce texte de Nancy paru dans *Lieux propices* accompagne un dossier consacré à son travail dans lequel on trouve également des textes de François Raffoul, Éric Clemens et Eberhard Gruber.
2. Voir dans ce dossier le texte de Marie-Pascale Huglo, « L'étalement ».