Université Lumière-Lyon II
Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts
Thèse pour obtenir le grade de Docteur de L'Université Lumière Lyon II
Discipline : Lettres et Arts
Walled K. ALWAN

L'écriture de la perte

Directeur de thèse : Bruno GELAS
Le 31 mai 2006

Jury : M. Claude BURGELIN, Professeur émérite à l'Université Lumière Lyon 2 ; M. Bruno GELAS, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2 ; Mme Anne ROCHE, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille 1 ; M. Jean Bernard VRAY, Professeur à l'Université Jean-Monnet Saint-Etienne.

Table des matières

Remerciements . . 1

Abréviations . 3

Introduction . 5

I. Rite : brûler pour re-naître. . . 8

II. Répétition : brûler pour re-chercher l'objet perdu . 8

III. Mélodie : brûler pour accorder le tempo de l'écriture . . 9

IV. Appel à l'imprévisible : brûler pour attaquer le bloc du passé . 10

V. Lire : brûler pour créer un amour à trois . . 10

VI. Créer : brûler pour graver et pour écrire la perte . . 11

VII. Origine : brûler pour être prêt à revenir à l'in-fans . 12

VIII. Confusion : brûler pour brouiller les limites . 12

Première partie : La perte : élément de déstabilisation dans l'écriture . 17

Problématique de l'indistinction générique : . . 18

Des "livres" dans le livre : une destructuration édificatrice . 24

Les niveaux de l'écriture : . 25

I. Chapitre premier : Le roman de la perte : *Terrasse à Rome* . 28

1. Le récit : . . 29

2. La narration : . 37

3. Le roman, un essai de méditation : . 56

II. Chapitre deux : L'essai de la perte : *Le Sexe et l'effroi* . . 58

1. La narration sensuelle dans un texte argumentatif : . 59

2. La citation dans l'essai : . . 63

3. Lecture érotique et interactive : . 67

4. Le circuit argumentatif : une répétition hypnotique : . 70

III. Conclusion de la première partie : La perte comme un réseau livresque : . 74

Deuxième partie : La perte dans le corps . 79

I. Chapitre premier : Le corps comme lieu d'une marque identitaire : . . 79

1. Le corps "perdu" : . 82

2. Corps représenté, corps uni : . 84

3. Le corps désiré et la violence du morcellement : . . 87

4. Le corps morcelé : un état régressif ou un retour vers la source . . 90

5. Lecture initiatique et psychanalytique du corps dans *Terrasse à Rome* : . 93

II. Chapitre deux : La main du graveur : . 95

1. La main droite, la main tyrannique : . . 100

2. Le langage de la main : . 101

3. La main : la négation de l'identité du sujet parlant : . . 103

III. Chapitre trois : L'œil : . . 104

1. La dénudation : . 105

2. La pudeur : . . 108

3. La jalousie dans le regard : . 111

4. Le regard de l'invisible : . . 114

IV. Chapitre quatre : Le phallus ou le narcissisme inavoué : . 116

1. L'exhibitionnisme narcissique : . 118

2. Le regard de l'autre, le retour en soi : . 120

3. Répétition jouissive : . 122

4. L'amour de la disparition, de l'invisible : . 124

5. Deux femmes, deux amours impossibles : . 125

6. L'effroi de l'homme, l'angoisse de l'insertion : . . 127

7. Société close : . 129

8. Le rejet de la paternité de Meaume : . . 133

9. Fixation organique : . . 135

V. Chapitre cinq : Le sexe féminin : . 137

1. Le sexe féminin, « une fleur mâchée » : . 139

2. Le sexe féminin, une caverne gémissante : . 143

3. Bestialité féminine : . 146

4. Phallicisation fantasmatique de la vulve : . 147

5. L'accroupissement vu de dos : . 149

6. Le ventre "facifié" : . . 152

7. L'anonymat de la femme ou le non-verbal du sexe féminin: . 155

VI. Conclusion de la deuxième partie : L'origine interdite ou la tombe du phallus du père: . . 158

Les rêves de l'origine : . . 163

Troisième partie : La perte du lecteur . 169

I. Chapitre premier : L'Art : une écriture de l'invisible . 169

1. La représentation de l'œuvre artistique dans l'œuvre de Quignard : . . 170

2. Tableaux vivants ou écriture baroque: . . 171

3. Le roman de l'artiste : . 175

4. La fresque, une œuvre d'art : . 177

5. Le livre, le chef d'œuvre : . 186

6. L'œuvre-fragment de Quignard : . 189

II. Chapitre deux : La réception de l'œuvre de Quignard : . 194

1. La peur fascinante du texte de Quignard : . . 203

2. La soumission du lecteur : . . 205

3. La lecture : "retour à soi" ou "sortir de soi" : . . 209

4. La lecture comme survie : . 212

Conclusion générale . 215

I. Une altérité confuse : . . 216

II. Le dynamisme de la pensée panoramique : . . 217

III. La haine du langage : . . 221

IV. Le social, principe d'obéissance : . 224

V. Perte identitaire : . . 227

VI. L'effacement du « Moi » ou le retour au « ça »: . 229

VII. « Listeur onirique » : . . 232

VIII. La « ligne jaune » : . 236

IX. Qui suis-je, lecteur de Quignard ? . . 242

Bibliographie . . 247

I. Œuvres et textes de Quignard [458] . 247

A- Œuvres : . 247

B- Préfaces et Postfaces : . . 248

C- Articles publiés: . . 249

II- Etudes sur Quignard . . 250

A- Ouvrages : . . 250

B- Articles et revues littéraires sur Quignard [459] : . . 250

C- Entretiens avec Pascal Quignard : . 251

III- Ouvrages généraux : . 251

A- Littérature et philosophie : . . 252

B- Psychanalyse : . 256

C- Histoire de l'art : . 259

D- Dictionnaires et encyclopédies : . 260

[458] Ne sont mentionnées ici que les œuvres et textes étudiés ou cités dans notre travail. Les deux ouvrages d'Agustina Izquierdo : *Un souvenir indécent,* et *L'amour pur*, sont fréquemment attribués par les critiques à Pascal Quignard. Josyane Savigneau, dans *Le Monde* (3 mai 1993), s'interroge : « La romancière invisible, (…), serait-elle plutôt la "main gauche" (Izquierdo) de Pascal Quignard, qui, sous le nom du jésuite et sous un masque féminin, se laisserait aller plus librement à ses obsessions érotiques ? ». Ce dernier a contesté cette attribution dans ses entretiens. A la question de Chantal Lapeyre-Desmaison : « on a beaucoup parlé, il y a quelques années, de certains livres dont vous seriez l'auteur, mais qui se donneraient à lire « sous le clin d'œil d'un pseudonyme » qu'en est-il exactement ? ». Quignard répond : « ce clin d'œil d'un pseudonyme est simplement le clin d'œil de la malveillance. On m'a imputé quatre pseudonymes. Tous sont faux. Le difficile dans la vie collective, c'est qu'on ne peut se défendre d'imputations calomnieuses sans les accréditer. On ne peut même pas s'attarder sur ces insinuations sans paraître louche. C'est comme dans les cours de récréation : qui s'excuse s'accuse. Il faut mépriser. Là encore il faut se taire », *Pascal Quignard le solitaire, Op. cit.,* pp. 104-105. Alors, nous avons fait le choix de les classer dans la section « Ouvrages généraux ».

[459] N'ont pas été repris ici les titres des articles de presse publiés dans des quotidiens ou des magazines. Ils ont été signalé en notes de bs de page dans notre troisième partie.

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Bruno GELAS qui m'a accordé un immense soutien psychologique et pédagogique qui m'a permis de m'aventurer dans le champ de la psychanalyse et celui de Pascal Quignard. Il a toujours été disponible pour d'intenses discussions et m'a appris à emprunter correctement les connaissances des domaines voisins, leurs terminologies, leurs outils, et parfois leurs questions. Pour tout cela, je le remercie vivement. J'exprime mes sincères remerciements à Monsieur Claude BURGELIN pour les conseils qu'il m'a donnés à plusieurs reprises, pour l'écoute attentive qu'il m'a accordée, et pour l'honneur qu'il me fait en acceptant de participer au jury de cette thèse. Je témoigne ma reconnaissance à Madame Anne ROCHE et à Monsieur. Jean Bernard VRAY d'avoir accepté d'examiner ce mémoire et de participer à ce jury. Ce travail n'aurait pas vu le jour sans l'aide de ma famille. Je remercie tout particulièrement Suha, Reem & Sab qui m'ont accompagné et soutenu tout au long de cette aventure.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Abréviations

- *Le Sexe et l'effroi* : (S.E.)
- *Terrasse à Rome* : (T.R.)

en vertu de la loi du droit d'auteur.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Introduction

« Je suis pris dans cette contradiction : d'une part, je crois connaître l'autre mieux que quiconque et le lui affirme triomphalement (« Moi, je te connais. Il n'y a que moi qui te connais bien ! ») ; et d'autre part, je suis souvent saisi de cette évidence : l'autre est impénétrable, introuvable, intraitable ; je ne puis l'ouvrir, remonter à son origine, défaire l'énigme. D'où vient-il ? Qui est-il ? Je m'épuise, je ne le saurai jamais. Retournement : « Je n'arrive pas à te connaître » veut dire : « Je ne saurai jamais ce que tu penses vraiment de moi. » Je ne puis te déchiffrer, parce que je ne sais comment tu me déchiffres. Se dépenser, se démener pour un objet impénétrable, c'est de la pure religion. Faire de l'autre une énigme insoluble dont ma vie dépend, c'est le consacrer comme dieu ; je n'arriverai jamais à défaire la question qu'il me pose, l'amoureux n'est pas Œdipe. Il ne me reste plus alors qu'à renverser mon ignorance en vérité. Il n'est pas vrai que plus on aime, mieux on comprend ; ce que l'action amoureuse obtient de moi, c'est seulement cette sagesse : que l'autre n'est pas à connaître ; son opacité n'est nullement l'écran d'un secret, mais plutôt une sorte d'évidence, en laquelle s'abolit le jeu de l'apparence et de l'être. Il me vient alors cette exaltation d'aimer à fond quelqu'un d'inconnu, et qui le reste à jamais : mouvement mystique : j'accède à la connaissance de l'inconnaissance Ou encore : au lieu de vouloir définir l'autre (« Qu'est-ce qu'il est ? »), je me tourne vers moi même : « Qu'est-ce que je veux, moi qui veux te connaître ? » Qu'est-ce que cela donnerait, si je décidais de te définir comme une force, et non comme une personne ? Et si je me situais moi-même comme une autre force en face de ta force ? cela donnerait ceci : mon

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

autre se définirait seulement par la souffrance ou le plaisir qu'il me donne. » Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux.

Tout a commencé lors d'un cours sur la « Littérature au présent » à Lyon II. Le nom de Quignard figurait dans une liste bibliographique. Un nom, parmi d'autres, surgit comme un fragment portant en lui toute la force du langage et impose, ensuite, un silence qui l'annihile pour introduire une forme de communication plus intense que celle du langage, une sorte de communication d'avant le langage. Ce qui a déclenché une série d'interrogations : une sonorité spéciale ? une association intimiste ? une trouvaille hasardeuse ? ou une reconnaissance ? Plusieurs mois se sont écoulés et la même coïncidence s'est répétée dans un autre espace : cette fois-ci c'était le tableau qui figurait sur la couverture de Vie secrète : « La lecture » de Henri Fantin-Latour [1] . Au-dessus de l'image de la couverture, cette fois j'ai reconnu le nom. Ces sensations de surprise et de rencontre se sont redoublées lors de l'expérience de lecture : tout devient découverte ou déjà vu ou entendu : la lecture devient une expérience humaine qui fait retrouver un espace interne : « On est dans le livre comme le fœtus dans l'eau de sa mère »[2]. Ce nom prononcé par hasard devient une obsession, une hantise qui gagne du terrain dans l'intimité : on est sous l'emprise du nom, on est dans la fascination. Mais, la "fascination" est l'une des marques du texte : elle est dans le regard des Patriciennes romaines, elle se reflète sur le bouclier de Persée, dans l'instant de mort, dans la parole muette, dans le regard de la mère, et dans la perception de l'angle mort du langage ; elle est dans une écriture qui envahit et qui déstabilise. De là commence l'expérience de la perte de limite. La voix du narrateur se transforme en chants des sirènes attirant le lecteur vers ce pouvoir inconnu d'un texte qui donne l'impression d'un déjà lu ; mais en même temps il fait perdre toute sorte de repères personnels ou textuels. Suivant cette voix mystérieuse, la lecture devient une expérience bouleversante, une question de survie : une tension conflictuelle s'élabore, lors de la lecture, sous forme d'un triangle relationnel à travers lequel les relations se réduisent suivant l'ordre d'une fusion envahissante ou l'ordre d'une agressivité violente.

Chaque œuvre m'a ouvert des horizons différents vers lesquels j'avançais en me soumettant à un pouvoir incompréhensible. Je me suis rendu compte que je ne cherchais pas à comprendre et je ne pouvais pas parler de cette expérience : il y avait toujours quelque chose qui m'échappait et qui m'accrochait en même temps à cette écriture. Il y avait toujours un noyau insaisissable qui me paraissait important et qui transformait le texte en un laçage de restes, comme si l'écriture avait subi un séisme désastreux qui faisait que le livre entre les mains n'était que des ruines appelant sans cesse le perdu. Comme si chaque page portait les traces des flammes qui ont embrasé le texte pour le transformer en haillons. Ainsi, je me suis lancé dans une quête de la perte : perte de ce qui a été écrit, perte de ce qui a été représenté et perte de mon moi, lecteur de Quignard qui n'arrive plus à se saisir en tant que lecteur.

Une idée fixe rôdait entre les lignes : la perte. J'ai eu l'impression que c'était le seul

[1] Musée des Beaux Arts – Lyon.

[2] Quignard dans le film de Jacques Malaterre : *"à mi-mots".*

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

élément qui persistait à la fin. Le génie de l'œuvre est son accroissement à travers cette perte : un non-dit, un espace blanc ou un trou ; dont chacun dégageait une sorte de douleur déchirante qui prenait une forme visuelle et imposait un état d'effroi au texte. L'espace blanc, propre à l'écriture fragmentaire, devient une blessure, une faille ; tantôt il appelle toute forme d'interprétation, tantôt il écarte toute possibilité d'identification pour maintenir le doute. Il peut être abandon, mutilation, absence, ruine et silence, et il peut n'être qu'un mot suspendu dans sa sonorité absolue, mais qui se répète : une répétition qui valorise la douleur d'un côté et qui procure la jouissance de l'autre. La perte peut être un visage brûlé, un sexe mutilé, un mot oublié ou une fresque effacée. Elle peut être aussi un acte : aimer, graver, parler et écrire s'inscrivent, chez Quignard, dans le registre de la perte. Son texte porte à jamais cette stigmate. Son écriture est une écriture de la perte en tant que notion qui ne se définit pas par rapport à l'objet ou à la personne perdue, mais en tant que perte jouissive et créative en même temps. L'écriture de la perte de Quignard est celle qui soutient l'ensemble de son œuvre par les remises en question qu'elle opère : des genres et de l'histoire littéraire ; des fondements de la modernité (en particulier le temps, l'histoire, le sujet) ; des relations du particulier à l'universel, de la culture à la nature, du savoir à la mémoire. Il s'agit d'opérer une remise en question du champ intellectuel, de remuer les perspectives, de faire remonter les origines, de retourner une terre pour y laisser un chaos qui multiplie la chance d'une re-naissance. Cette renaissance, qui s'établit dans l'écriture, rapproche le lecteur de l'origine comme paradis perdu mais à retrouver, ou comme fin d'une trajectoire : la mort.

Ainsi se forme un circuit associant le début et la fin, une sorte de mouvement cyclique qui ramène au point de départ. Or, ce mouvement circulaire n'est que celui du désir dont le trajet ne décrit jamais une ligne droite tendue vers l'horizon, d'une satisfaction ; mais plutôt un mouvement circulaire, une spirale qui tourne autour d'un vide central.

Tout ce que l'on vient d'évoquer semble s'opposer au thème de la création. Comment créer avec la perte ? pourquoi Pascal Quignard publie-t-il des livres s'il veut tout perdre et ne laisser aucune trace derrière lui ? Pour introduire à l'écriture de la perte chez Quignard, l'image du feu semble la plus appropriée, tant elle caractérise son acte de création. Cet acte que l'un de ses personnages va adopter : Meaume le graveur, dans *Terrasse à Rome*, noircit ses planches avec le feu pour que « chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère » (T.R.72). Comment concilier création et destruction quand on sait que la seconde, chez l'auteur, n'est pas un acte qui donne du plaisir par lui-même ? Elle y est plus passive et nostalgique qu'agressive, et son but apparaît plus dans le nouveau lien qu'elle essaye d'établir que dans l'acte solitaire lui-même.

Dans la première scène du film de Jacques Malaterre, *"à mi-mots"*, Quignard brûle ses manuscrits. Il les regarde se consumer, puis il explique que pendant toute sa vie, il a voulu se débarrasser de ce qu'il a produit, de ce qu'il a créé, en justifiant cet acte par la phrase de l'évêque Rémi au roi Clovis :

« Mitis depone colla Sicamber. Adora quod incendisti. Incende quod adorasti. » (Courbe doucement la tête, Sicambre. Adore ce que tu as brûlé. Brûle ce que tu as adoré.) » [3] .

A la fin du LII[e] traité, intitulé *« Ce que dit Rémi à Clovis »*, l'auteur s'exclame :

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Mais incendier et adorer, c'est le même. » [4] **.**

Si nous nous attardons sur cette phrase, nous relevons deux aspects : c'est le passé qui est remis en question, et il s'agit d'un acte qui aura sa signification dans le futur. L'impératif de verbe brûler nous laisse supposer une suite : brûle ce que tu aimes pour… ! L'éventualité "non-dite" ouvre sur une nouvelle dimension dans l'avenir. Il s'agit de créer une faille dans le passé, qui sera ensuite le noyau d'une quête qui va trouver son sens dans la tentative de retrouver le perdu, "le brûlé", dans une autre temporalité. L'exclamation de Quignard, « incendier et adorer c'est le même », introduit en outre une dimension jouissive qui résulte de la répétition : les deux actes deviennent un à condition que l'on se consacre à retrouver l'objet adoré, l'objet "brûlé" afin de toujours le rebrûler ensuite.

I. Rite : brûler pour re-naître.

Incendier et adorer évoquent le registre des rites : on détruit des objets pour les sacrifier à ce que l'on adore, et qui nous impose un rite dans lequel on doit perdre pour lui quelque chose qu'on aime. Et le rite implique, à son tour, un aspect répétitif : il s'agit de maintenir le caractère sacré en répétant les pratiques. Le sens du rite contient une dimension symbolique qui se manifeste souvent à travers le passage d'un état à un autre et implique la plupart du temps une transformation sur le corps. Cette transformation corporelle inclut aussi une séparation d'un passé pour re-naître dans l'avenir. Le corps uni et le corps démembré sont les deux représentations qui se conjuguent sur l'axe du désir chez Quignard.

« Incende quod adorasti »,chez Quignard, peut prendre dans son écriture une dimension rituelle résultant du registre sacré et de celui de la répétition. Il brûle ses manuscrits pour les retrouver ensuite dans une autre dimension. C'est le passage nécessaire qui va lui permettre de retrouver l'objet créé : « l'œuvre-fragment ».

II. Répétition : brûler pour re-chercher l'objet perdu

La répétition se manifeste plus concrètement lorsque l'auteur met en application cette phrase. Quignard écrit cette expérience. Raconter le perdu est l'axe central de l'écriture quignardienne. Dans le fait de raconter, il y a quelque chose de l'ordre du renouvellement, du remplacement ; mais dans ce renouvellement on verra réapparaître quelque chose d'identique, quelque chose qui appelle ce que l'on a brûlé : « On répète en fonction de plaisir auparavant obtenu ou à obtenir » [5] . Cette répétition maintient l'identité de l'objet

[3] ***Quignard, Petits traités II, Gallimard, 1990, p. 546.***

[4] ***Ibid., p. 548.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

perdu, mais elle risque aussi de l'abolir. Répéter un mot devient une forme de jouissance dans le langage qui se détache de la réalité de l'objet perdu : aimer un nom, le répéter, c'est aimer dans un langage qui cesse de symboliser et de faire de lien. C'est là où la répétition devient suspendue, elle se fixe dans le langage.

Dans l'écriture de la perte chez Quignard, il y a aussi une certaine fluidité, une mobilité qui maintient le désir dans chaque répétition. *Le nom sur le bout de la langue* est un titre révélateur de cette procédure de renouvellement. Quignard souligne : « Tout mot retrouvé est une merveille »[6].Ici, la répétition est vitale. L'auteur l'explique en tant qu'*« esprit d'escalier »* qui consiste à revisiter les époques d'avant, les vestiges, les ascendants généalogiques, mais aussi les lieux : « C'est une espèce de répétition sans laquelle je tombe » [7], confie-t-il à Malaterre. Il s'agit souvent de répéter cette tentative de retrouver le perdu.

III. Mélodie : brûler pour accorder le tempo de l'écriture

Ecriture de la variation, ou mélodies baroques, caractérise l'agencement des fragments. Chez Quignard, il y a une sorte de fluidité ambiante, une simplicité rythmique qui donne le plaisir de lire. L'écriture de la perte tire son énergie de cet aspect rythmique de l'acte d'écrire. Ecrire comme besoin de se perdre, écrire pour ne pas se retrouver, écrire sans avoir besoin d'aller quelque part ou de prouver quelque chose, ce qui confère à cette écriture un aspect infini et une continuité mélodique dont on ignore la fin et le début. Ainsi, l'écriture de la perte est une écriture en mouvement, une écriture d'errance. C'est ce rythme-là qui raconte la répétition. Quignard tente l'impossible dans l'écriture : le refrain musical. Désormais, ce sont les mots retrouvés, répétés ou perdus, qui vont faire revenir et ré-éloigner des notes. Une ritournelle se crée pour donner au texte sa voix propre qui surgit dans l'altercation de deux langues différentes, le français et le latin, qui vont rythmer l'écriture dans les acceptions "sonore" et "spatial" du terme : les passages en latin, qui scandent le texte de Quignard, forment une sorte de mélodie visible ayant ses propres outils dans la présentation de la page.

Avec du recul, nous pouvons constater que la présente étude a été touchée par ce rythme. A plusieurs reprises, en commençant une nouvelle analyse, nous étions orientés vers des domaines que nous avions le sentiment de déjà connaître, ce qui peut donner l'impression de répéter parfois des thèmes ou des analyses. Ici, réside la difficulté de l'œuvre. La diversité des sujets ne nous laisse pas forcément libre. En ayant l'aspect d'une nouveauté, l'écriture de la perte est souvent à la recherche de ce qui a été brûlé, de

[5] Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, édition de Minuit, 1967, p. 90.

[6] Quignard, *Le nom sur le bout de la langue,* Gallimard, 1993, p. 56.

[7] Film de Jacques Malaterre : *"à mi-mots".*

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

ce qui a été adoré. Mais, comme le souligne Quignard, *«* incendier et adorer, c'est le même. »

IV. Appel à l'imprévisible : brûler pour attaquer le bloc du passé

Ce que l'on peut retenir aussi de la phrase « Incende quod adorasti », est la domination du passé en tant qu'entité soudée. Qu'il soit brûlé ou adoré, nous comprenons qu'il s'agit en quelque sorte de modifier quelque chose dans le passé pour qu'il soit re-présenté dans l'avenir. Or, cette tentative de modifier le passé relève précisément de l'impossible. Cette impossibilité constitue le trou creusé, la faille, qui va permettre à l'écrivain d'effectuer un changement qui aura une signification dans l'avenir. Son attaque vise le bloc figé du passé, dont l'esprit du système dépend pour expliquer l'avenir. On imagine qu'il s'interroge ainsi : " Et si cela s'était passé autrement ? ". Ainsi, c'est l'idée même de l'avenir qui est mise en cause. Par l'écriture, Quignard déjoue les conditions du passé, en en modifiant les figures, les idées et la structure même ; et par ce même geste il attribue une imprévisibilité à l'avenir. Il redonne plus de possibilité à une naissance de l'inattendu. Il la réclame, comme projet : « C'est le contraire de la domestication terrible de l'humanité par elle-même »[8]. Ainsi la naissance d'un héros chez Quignard, comme Meaume le graveur, ne peut se comprendre qu'à partir d'un trou creusé dans le passé. En d'autres termes, le sujet ne survient comme un que là où le passé, au sens plein, est affecté d'un manque autour duquel graviterait le désir. L'un des sens de la phrase de Rémi devient donc : "Brûle ce que tu as aimé… pour donner quelque chose, pour créer une nouvelle possibilité de rencontre dans l'avenir". Ce geste de brûler, avec toute la connotation destructive qu'il comporte, a plus le sens de naissance dans l'avenir que dans le moment présent. C'est l'acte même de la création "indéfinissable" selon Quignard.

V. Lire : brûler pour créer un amour à trois

Pour créer ce trou dans le passé, l'auteur recourt aux livres d'autrui. Ainsi le travail de l'auteur est basé sur la lecture. Il ne se conçoit pas en tant qu'écrivain, mais en tant que lecteur qui a besoin des livres d'autrui pour se lancer dans son projet : le passé livresque devient alors le chantier dans lequel il va attirer son lecteur pour créer avec lui un produit dans l'avenir. Gérard Farasse remarque que :

« Il admirait les écrivains oubliés que le temps a rebuté. Il les appelait et leur prêtait son corps pour les faire renaître. » [9]

8 *"à mi-mots"*, film de Jacques Malaterre.

9 Gérard Farasse, Amour de lecteur, coll. Objet, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 13.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Mais le projet de l'auteur va au-delà d'une simple admiration. A travers les livres, il faut retrouver une brèche pour pouvoir effectuer une re-naissance dans une nouvelle temporalité adressée à quelqu'un d'autre : le lecteur. La nouveauté de Quignard est cette triple rencontre : lui, l'écrivain et le lecteur. Cette relation triangulaire définit son œuvre avec tous les risques d'effacement et de suppression qu'elle comporte. Comme le dit Lacan : « Il faut être trois pour aimer, et non pas deux seulement »[10]. Qu'il soit écrivain ou lecteur, l'œuvre est axée sur les multiples faces de l'autre. Nous trouvons ce trio à multiples reprises chez Quignard : l'homme est souvent amoureux d'une femme qui appartient à un autre homme ; l'écrivain interroge souvent le texte d'un autre écrivain pour s'adresser par le biais d'un nouveau texte au lecteur. A chaque instant cette triple rencontre peut se transformer en un triangle oedipien à travers lequel les relations se répartissent suivant l'ordre d'un amour fusionnel ou l'ordre d'une haine jalouse. Les conflits résultent ainsi de l'intervention d'un tiers qui peut avoir plusieurs aspects : l'écrivain cité, ou son livre, qui s'efface dans l'entreprise d'un nouveau livre qui appartient à une nouvelle époque ; Quignard, lui-même, qui s'efface devant l'objectivité de l'argumentation résultant du laçage entre la citation et le texte ; et finalement le lecteur qui reçoit une décharge d'agressivité permettant la fusion de l'auteur avec ses écrivains préférés. Ainsi, « Incende quod adorasti » vise le tiers qui empêche la réalisation de cette union fusionnelle.

VI. Créer : brûler pour graver et pour écrire la perte

Le feu qui fascine l'écrivain est évoqué dans la plupart de ses livres : en forme d'argument, ou en forme indirecte suggérée par une attitude de personnage :

« Les planches de cuivre et tous les tirages qui se trouvaient chez le marchand d'estampes à l'enseigne de la Croix noire, (…), furent acheminés sur une charrette (…), dans le champ des Fleurs, où ils furent brûlés et fondus en présence de la foule. » (T.R.86-87)

Incendie des livres, brûlure du visage à l'eau-forte et création artistique sont des actes qui maintiennent la présence du feu dans *Terrasse à Rome.* Et même le désir, dans ce roman se transforme en feu. Nanni confie à Meaume : « j'ai honte de vous le dire mais mon ventre est comme une braise » (T.R.16).

Dans *Le Sexe et l'effroi* le feu précède l'écriture. Il s'agit de raconter les ruines et le résultat désastreux causés par les laves brûlantes du Vésuve. L'essai commence par une constatation :

« Il s'est trouvé que le 24 août 79 un autre séisme, proprement tellurique, a recouvert, à l'instant de ce recouvrement, quatre villes qui nous en ont conservé le témoignage. Du moins ce n'est point Dieu ni Titus ni les hommes qui ont sauvegardé les vestiges de Pompéi, d'Oplontis, d'Herculanum et de Stabies. C'est à la lave brûlante, par laquelle les habitants de ces villes ont été exterminés,

[10] Lacan, *Le Séminaire, livre VIII, Le Transfert,* éditions du Seuil, 2001, p. 162.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

qu'il faut avoir gré d'avoir ensilé durant des siècles ces images fascinantes sous la pierre ponce puis sous les chênes-lièges. » (S.E.13)

La création naît des cendres. Comme si c'était le feu qui devait créer le manque, le trou, qui va se transformer ensuite en naissance dans l'avenir. Ce feu, que l'auteur appelle pour effacer toute trace de création, nous a interpellé depuis le début, car il est la représentation concrète de la notion de perte. L'écriture chez Quignard adopte les caractères d'une fouille : opérations multiples qui permettent de mettre à jour et d'étudier les vestiges ensevelis de civilisations disparues. Il s'agit d'écrire pour revenir en arrière afin de découvrir l'origine.

VII. Origine : brûler pour être prêt à revenir à l'in-fans

Dans l'œuvre de l'écrivain, le lecteur envisage souvent cette volonté de se débarrasser de tout pour revenir aux stades refoulés de son enfance. Cela s'explique soit par des images directes qui expriment cette volonté de retour, soit par une écriture violente qui impose au lecteur une attitude passive, donc dépendante. Ainsi, son écriture entend défaire les pressions de la langue en restituant les impressions décisives qui se jouent avant l'acquisition des mots, au stade de la pré-conscience : au temps de la non-parole. Par conséquent, son texte se définit par une double hésitation de la langue : d'un côté, il la ramène au silence, et de l'autre, il la tend vers un point originaire dont par principe elle est exclue. Dénudant ainsi le langage usuel, Quignard nous permet d'approcher la scène sexuelle toujours originaire, impossible et interdite au langage. Cela remet en cause les notions d'identité et d'image de soi. Contrairement à la structure attendue de chaque individu, dans l'œuvre de l'auteur, l'identité et tout ce qui s'associe à elle – le moi, l'image et le corps - s'éclipsent face à la volonté de retrouver l'origine perdue [11] . Par ce retour vers l'origine, le lecteur va s'interroger sur sa propre identité de lecteur et sur la place qu'il doit occuper lors de la réception du texte.

VIII. Confusion : brûler pour brouiller les limites

Pourquoi écrire, si ce n'est pour raconter la perte, raconter le processus de l'incendie qui avale ce que l'on aime ? Toutes les gravures de Meaume sont faites par le feu, toute forme sort du noir. L'écriture de Quignard porte sans cesse ce stigmate : chaque trait risque de se transformer en une blessure, en une fissure qui menace toute la structure. Ces fissures se manifestent au niveau de l'écriture et de la représentation : la syntaxe est coupée ; le corps est démembré. La réception de l'œuvre devient alors problématique.

[11] Il est intéressant de souligner que dans la préface des actes du colloque international de Besançon, novembre 2000, intitulé *« Ecritures de soi : secrets et réticences ». Vie secrète* figure comme exemple d'une écriture qui reflète les *« Réticences du moi »*. Textes réunis et présentés par Bertrand Degott et Marie Miguet-Ollagnier, L'Harmattan, 2001, p. 7.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Un autre problème se pose : l'acte de détruire ce que l'on aime, est-il purement individuel ou doit-il être exécuté devant un autre ? cet autre existe-t-il comme témoin ou surgit-il du texte comme un être des mots ? Qui est cette personne que l'auteur va sacrifier dans le feu de la création ?

Lecteur-psychanalyste ou lecteur-patient : le lien entre Quignard et son lecteur devient le terrain où se joue la problématique d'une cure : son installation, ses modalités, son interprétation et sa résolution. Le texte est le matériel à travers lequel se déplace un désir inconscient, c'est l'aveu d'un désir refoulé, et qui est rendu particulièrement difficile car il est destiné à la personne qu'il vise. Le texte est la confession d'un désir qui vise le lecteur en tant qu'autre. Dans cette relation, auteur-lecteur, il y a quelque chose de l'ordre d'une puissante relation affective de confiance et de dépendance. Ce qui en résulte est un transfert : positif ou négatif, ou un contre transfert : le texte de l'auteur semble impliquer dans sa structure les réactions du lecteur envers la personne de l'auteur, mais aussi les réactions de l'auteur au transfert du lecteur. C'est l'une des originalités du texte de Quignard, nous aurons plus d'une fois l'occasion de nous en apercevoir. Il sait prendre le lecteur à l'endroit où il est, avec l'ensemble de ses certitudes ou de ses préjugés ; il parcourt un chemin avec lui en marquant son accord sur bien des points ; puis lorsque l'autre s'endort dans une position de confiance, il joue de l'autorité acquise pour imposer ses vues.

Dans la présente étude nous allons essayer d'aborder la problématique de la perte à travers trois parties : l'écriture, le corps représenté, et la réception du lecteur.

Nous avons choisi deux œuvres qui nous ont semblé représentatives de la production littéraire de l'auteur : *Terrasse à Rome*, comme roman, et *Le Sexe et l'effroi* comme essai. Nous y trouvons l'essentiel de l'inspiration de Quignard. *Terrasse Rome* est le dernier texte romanesque avant que l'auteur ne se lance dans la réalisation de son *« entreprise »* [12] du *Dernier Royaume* : *Sur le jadis, Les Ombres errantes* et *Abîmes* (2002), *Les Paradisiaques*, et *Sordidissimes* (2005). Nous l'avons donc considéré comme le dernier roman de Quignard, symbole de la phase de transition qui marque la fin de son œuvre classique, que Bruno Blanckeman qualifie de *« grands romans »* [13] : *Carus* (1979)*, Le salon de Wurtemberg* (1986), *Les Escaliers de Chambord* (1989) et *L'Occupation Américaine* (1994). La plupart des critiques littéraires ont signalé cette division.Quelques uns ont considéré que Quignard a écrit des romans pendant plusieurs années pour rencontrer « une certaine reconnaissance de la critique »et jouir « d'un certain succès auprès du public » ; puis « il a laissé la forme romanesque derrière lui, et est passé à autre chose » [14] . Ainsi, ce roman porte en lui les traces d'une écriture du passé et les projets de l'avenir. Il faut aussi souligner que deux ans après la parution de *Terrasse à Rome*, Quignard obtint le prix Goncourt, ce qui a renforcé cette séparation entre les deux

[12] Selon les termes de Catherine Argand, *Lire,* n°308, septembre, 2002, p. 96.

[13] Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables,* Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 157.

[14] « Ultime nostalgie : à propos de Pascal Quignard » par Laurent Margantin, in *La Revue des ressources*, mercredi 6 août 2003, article paru dans la revue *Nuit blanche*, (Québec), été 2003. (Internet).

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

périodes de la carrière de l'écrivain.

Quant au *Sexe et l'effroi,* il nous semble représenter le cœur de la réflexion quignardienne. L'essai interroge jusqu'à l'obsession le sexe et l'art. C'est la tentative d'un homme de lettres de confronter l'écriture à l'énigme du sexe par la mise en tension de la rencontre de l'image et de la lettre, par un usage de la métaphore qui permet de serrer ce qui se dit derrière le récit. Par sa lecture des textes et des fresques romaines et par son écriture, il nous permet d'approcher ce qui est à jamais perdu, et tente de dessiner l'écart entre la chose perdue et le langage, entre la chose du sexe et la sexualité organisée par le langage. Ce texte regroupe les réflexions essentielles que l'auteur dissémine dans d'autres textes. L'interrogation portée sur les fresques de l'Antiquité trouve, en outre, son écho dans la représentation des gravures de Meaume dans *Terrasse à Rome*.

Ces deux textes de Quignard témoignent bien de l'ambiguïté générique qui caractérise son œuvre. L'essai s'accomplit dans un agencement narratif qui se libère au fil des pages, et le roman se transforme en méditation qui fragmente sa linéarité. Texte et image : deux moyens d'expression s'affrontent dans un seul espace, lecteur et spectateur se séparent et se renouent dans une relation problématique.

Dans la première partie, nous allons étudier les différents aspects de l'écriture fragmentaire chez Quignard : les fragments dans le roman se différencient de ceux de l'essai. Or, l'écriture de Quignard porte la marque de ce doute : dès la première ligne, le lecteur sent un doute grandissant l'envahir au fil des pages : titres, ponctuations, citations et mises en pages scandent le texte. Une typographie singulière maîtrise la progression de la lecture et influence la réception. L'auteur nous offre plus un livre composite qu'un livre portant une identité générique apte à orienter le lecteur. L'ouvrage s'analyse dans sa relation aux différentes langues, aux différents systèmes de pensée et aux différentes civilisations vivantes ou disparues. En ce sens, Quignard inscrit chaque texte dans une chaîne de production littéraire, où tout livre devient un fragment qui se démarque des autres, mais qui porte en lui la trace de ceux qui le précèdent et de ceux qui suivent. Nous ne pouvons donc pas détacher le texte de Quignard de l'ensemble de ses œuvres. L'écriture fragmentaire que nous avons choisi d'étudier n'est que le témoin de la fluidité de cette écriture.

Dans la deuxième partie, nous nous sommes appuyés sur les théories de Lacan concernant le stade du miroir et la jouissance. L'absence de scènes d'accouplement dans l'œuvre de l'auteur nous rappelle le principe fondamental concernant la jouissance pour Lacan : « Il n'y a pas de rapport sexuel…absolu » [15] . La perte s'inscrit au niveau du corps : l'unité du corps éclate pour laisser des fragments symboliques dialoguer. Le corps démembré mis en scène par l'écriture fragmentaire de Quignard transforme la rencontre entre deux êtres en union des lieux partiels du corps, en rencontre entre une partie du corps de l'homme et une partie du corps de son partenaire, entre différents foyers de jouissances locales. D'où les titres de chapitre que nous avons choisis dans cette analyse : la main, l'œil, le phallus et le sexe féminin deviennent les lieux de cette rencontre hasardeuse procurant une jouissance extrême, dans le sens lacanien du terme, comme lieu vide de signifiant et sans marque qui le singularise. Pour cette raison, notre

[15] Cité par J.-D. Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan,* Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 37.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

étude a pris le parti de suivre le mouvement infini de différents fragments d'organes. La jouissance peut résider dans une caverne sombre et effrayante symbolisant le sexe féminin, mais elle peut aussi prendre la forme d'un regard en arrière effectué par un mouvement des yeux.

L'œuvre de l'auteur raconte l'absence de signifiant qui représente la jouissance illimitée ; mais en même temps elle met en scène des frontières signifiantes qui délimitent les régions du corps comme foyers de cette jouissance.

Dans la troisième partie, nous évoquons la relation qui s'établit entre l'auteur et le lecteur : il s'agit de l'effet de l'écriture de la perte. La jouissance qui se dégage de l'écriture va trouver refuge dans le corps du lecteur. Elle va l'attaquer, le désarmer pour le séduire. Révolte, soumission ; survie ou domination ; le lecteur devient ainsi l'autre à qui Quignard s'adresse, qu'il aime, mais aussi celui qui va être sacrifié suivant le rite de la création dont parle l'auteur : « incende quod adorasti ». Le lecteur devient ainsi l'objet aimé, qui va être sacrifié pour le retrouver ensuite dans une nouvelle création. La difficulté de l'œuvre de Quignard réside dans cette impossibilité de trouver une place fixe par rapport au texte. L'hésitation du lecteur vis-à-vis de l'œuvre trouve son écho dans l'écriture elle-même. Il se retrouve seul devant un texte qui tantôt le domine dans un jeu de pouvoir, tantôt l'incite à créer des associations pour le poursuivre ou le compléter. C'est pourquoi il est nécessaire de lire les textes de Quignard en les suivant pas à pas. Ce qui compte est le mouvement de la pensée et ses détours. Il importe donc de se demander à chaque instant d'où l'auteur est parti et où il veut conduire son lecteur. La difficulté de le comprendre vient le plus souvent d'une hâte à retirer de ses affirmations quelque profit, ou d'une habitude de se laisser aller au jeu des associations à partir de ce qui est lu.

Ainsi, à travers ces trois parties, nous allons tenter de montrer en quoi l'écriture de Quignard nous est apparue comme celle de la perte : au niveau de la structure, puis de la représentation, et finalement au niveau de la réception. La faille que l'auteur essaie d'introduire dans le passé et qui va se manifester à travers le langage, va se transmettre au lecteur. Car l'écrivain a pour rôle de savoir comment maintenir le langage en état naissant.

Cette étude est née aussi d'une réaction face à la lecture des critiques de l'œuvre de Quignard, qui consistent, la plupart de temps, en une vaine tentative de concevoir l'œuvre et son auteur par rapport à des classements pré-établis. La résistance qu'ils rencontrent explique pourquoi l'œuvre et l'écrivain sont "fichés" sous des termes qui se répètent très souvent : érudition, préciosité, jansénisme… pour arriver enfin vers l'élitisme. Nous voudrions, au contraire, partir du texte de l'auteur sans chercher à trouver un lien entre biographie et écriture. Nous voudrions montrer le pouvoir du mot chez Quignard, son influence sur le lecteur, et les associations qu'il suscite à l'intérieur du texte. Cherchant à identifier la perte dans l'écriture de l'auteur, dans le corps représenté et dans la lecture, notre recherche nous ramènera toujours vers le mot, et vers un pouvoir de fascination qui élimine tout ce qui nuit à son indépendance.

« Lieu perdu. Objet perdu. Océan perdu. Cité perdue. Errant sans retour. Comme Dante allait de petites cours en petites cours. Navire sans voiles, sans but, sans astres sous les nuages, avançant à l'aveugle dans la nuit de sa langue. Hommes

en vertu de la loi du droit d'auteur.

qui même dans la nuit de la langue ne s'avancent que dans le souvenir d'une nuit qui précède la nuit. Car ils se souviennent d'une nuit d'avant la nuit, tous les hommes, poissons perdus, eau perdue, chaleur perdue, pénombre perdue. Au gouvernail non pas un ni deux ni trois rois un amas de pilotes morts les uns sur les autres, le ventre nu. Car ils ont tous le ventre nu pour qu'ils se succèdent ceux qui se suivent dans le temps. C'est une masse d'autres mondes nus inextricablement imbriqués sur le pont, lisant, aimant, écrivant, parlant, errant, inquiets des paysages, des lumières, du flot, des ombres, ouvrant les jambes nues, ouvrant toujours les jambes nues, les cuisses nues, les fesses nues, désirant, défaillant, découvrant vieilles odeurs, vieux trésors. » Pascal Quignard, Sordidissimes.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Première partie : La perte : élément de déstabilisation dans l'écriture

« Là où la parole échoue, apparaît la jouissance. » J. – D. Nasio, Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan.

« Parler en se taisant, parler en silence, ouvrir la bouche sans ouvrir la bouche, ne pas desserrer les lèvres et communiquer cependant aux mains le mouvement qui d'ordinaire s'imprime sur les lèvres, s'enfoncer dans le silence tout en demeurant dans le langage, etc. – tout cela c'est en effet « écrire ».» « Ecrire ne rompt pas le silence, mais le vœux de silence. Qui écrit n'ouvre pas la bouche, reste muet, et pourtant toute la langue lui est présente, plus encore peut-être que dans le fait de parler. Comme le silence, plus lourd, plus pesant, que dans les silences approximatifs du jour. Situation paradoxale de la langue, et du silence, chez qui se mêle d'écrire. » Pascal Quignard, Le Vœux de silence.

Terrasse à Rome n'est pas écrit sous forme de fragments, mais toute la structure de l'œuvre appelle cette écriture. Phrases courtes, brièveté, jeu dialectique entre l'achevé et l'inachevé créent cet esprit a-systématique dans le livre qui est propre à l'écriture fragmentaire. L'effet de la discontinuité se formule avec une certaine présence d'irrégularités et de disparités dans la forme aussi bien que dans le fond. Des renvois et des index permettent de circuler de fragment en fragment ou plutôt de chapitre en chapitre, construisant ainsi l'image d'une totalité jamais réalisée mais toujours en vue. Le lecteur avance par tâtonnement en subissant l'effet de la surprise. Privé de signes

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

concrets d'homogénéité, il cherche à lier les livres de l'écrivain, à reconnaître certains passages et à nouer les figures et les couleurs que les tableaux lui montrent. En cela, il est placé dans une position à la fois déceptive et optimiste. Déceptive parce que le fragment récuse le lien qu'il laisse pressentir ; optimiste parce qu'il inspire l'idée que la linéarité apparente du discours peut se changer en cycle, qu'elle cache et révèle même parfois une circularité ou une unité de l'espèce humaine et du discours. D'autres livres se mettent en scène à travers des personnages, des voix ou bien de brèves allusions à des mouvements du corps. Ainsi, l'œuvre s'élabore autour du reste. On ne peut pas lire les livres de Quignard comme des ouvrages réellement indépendants, mais comme un ensemble dont chacun est une réalisation autonome. *Terrasse à Rome* est une œuvre non pas inaccomplie, mais ouvrant à un autre mode d'accomplissement. Elle ne vise pas une unité qui se serait défaite : elle accepte la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par le style singulier de l'écriture, un rapport doit s'établir.

Problématique de l'indistinction générique :

La singularité de ce livreréside dans l'utilisation d'un processus de destruction. Obsédé par le concept de la perte avant la naissance, Quignard décide de tout détruire pour mettre ce thème en relief. Il dénie le concept des trois unités. Le temps, l'espace et les personnages sont conçus dans la perte. Chaque unité perd son indépendance et les éléments qui l'unifient. La dénégation se traduit par une confusion qui se concrétise non pas par un appauvrissement ou un manque quelconque, mais par un système d'abondance.

Du point de vue de la forme, ce livre contient presque tous les genres, c'est une collection de débuts de romans, de fragments autobiographiques, de paysages et d'étymologies :

Essai, avec des réflexions sur la philosophie, sur l'art et sur quelques sentiments humains - Meaume dit au Lorrain :

« Il y a un apparaître qui est propre à ce monde. Souvent il y a des rêves. Quelques fois il faut retirer la toile sur le lit et montrer les corps qui s'aiment » (T.R.39).

Biographie, lorsque le livre nous donne l'impression qu'il retrace la vie d'un artiste selon une progression chronologique en le liant à de vrais artistes comme Claude Gellée le Lorrain et Gérard Van Honthorst. Conte, qui n'est que l'une des formes du récit enchâssé qui se répète dans le livre, récit d'Eugenio et celui d'Oesterer. Lettre : on a des correspondances entre le graveur et Nanni. Récit de rêve : quand le narrateur nous raconte ceux de Meaume sans savoir s'il les a découverts dans des livres ou s'ils étaient rapportés à l'oral par les personnages qui ont vécu près de l'artiste : « Le rêve de Meaume est celui-ci :… » (T.R.35).

Tous ces genres sont présents dans une centaine de pages. Chacun des quarante sept chapitres pourrait en représenter un. L'écriture est condensée. La diversité du style et la brièveté des phrases produisent forcément un effet fragmentaire dans le roman. Ces

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

bouts, que nous venons juste d'évoquer, appellent l'écriture fragmentaire. C'est la seule logique qui puisse réunir cette diversité générique. Certains chapitres contiennent un seul paragraphe. Par un style qui ressemble aux fragments, Quignard abolit le concept de genre en faisant appel à tous les genres en même temps. Une multitude de personnages disposant d'un espace énorme a le droit à la parole. Ils racontent des histoires dans différentes langues, écrivent des livres, gravent, peignent et se déplacent librement dans différentes époques.

La confusion naît de l'incertitude. L'authenticité des faits n'est jamais remise en question, mais la multiplicité des voix des personnages, qui s'entrelacent sous forme de cris et de murmures, crée un rythme mélodieux qui met en danger le lecteur. Ce dernier risque à chaque instant la perte, ce qui produit cette atmosphère de doute qui l'accompagne du début jusqu'à la dernière page. Il lit et relit. Parfois il essaie de revenir en arrière de quelques pages pour vérifier des noms, des dates ou des événements, tout en sachant que cela ne peut lui servir en rien, et en étant sûr que son travail d'investigateur ne révélera aucun des mystères de ce texte. Car tout s'échappe, se dissout et se décompose. Un vrai processus de perte est mis en route. Pourtant le lecteur le fait pour se persuader et se rassurer. Ainsi, la perte se manifeste au niveau de l'écriture, de la lecture aussi bien qu'à celui des thèmes abordés. La difficulté de cette écriture met en cause le statut du lecteur, du narrateur, du personnage et surtout du genre littéraire ; cela rejoint le questionnement de Marthe Robert sur le roman : « Forme-t-il un genre et peut-on le connaître comme tel ? » [16].

Selon Hans Robert Jauss, un genre est constitué de ce qui oriente la perception et la compréhension du lecteur. Il estime qu'une œuvre d'art ne saurait être totalement isolée de ce que nous pouvons attendre, sauf à devenir incompréhensible. Pour Stempel, comme pour Viëtor et Jauss [17], une des conditions de la réception d'un texte est le statut générique de celui-ci. Pour eux, il faut donc bien classer les œuvres pour favoriser des conditions optimales de réception. Beaucoup d'études critiques ont confirmé l'idée que l'appartenance générique oriente la lecture. De là vient le souci des historiens de la littérature de créer des catégories pour y insérer les livres parus ou à paraître, en espérant rendre service au lecteur par le fait de théoriser, de structurer et de classer par avance toute sorte de création. Les critiques ont tenté de définir le genre à partir du contenu ou de la forme interne et externe. C'est le *dilemme* de l'histoire des genres, selon les termes de Günter Müller [18]. Une œuvre d'art doit répondre aux attentes des spécialistes pour qu'elle soit reconnue comme telle ; elle doit passer par des épreuves et subir des interrogations pour avoir l'autorisation d'être consommable sur le marché littéraire. Un écrivain ne peut plus survivre sans étiquette identitaire. Il faut absolument qu'il choisisse un titre, qu'il fasse une déclaration officielle du genre de sa création. Par conséquent, il doit respecter des lois et des règles. Sinon il risque d'être accusé d'un "crime", de commettre un acte de viol et de devenir incompréhensible. Car une œuvre

[16] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman,* Grasset, 1972, p. 16.

[17] Gérard Genette, *Théorie des genres,* éditions du Seuil, 1986.

[18] Cité par Karl Viëtor dans « L'Histoire des genres littéraires » in *Théorie des genres,* Gérard Genette, p. 29.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'art, même en tant que pure expression de l'individualité, est conditionnée par *« l'altérité »,* selon Jauss, c'est-à-dire, par la relation avec l'autre comme conscience compréhensive. Les critiques ont donc inventé des limites et des frontières pour théoriser ou si on peut dire pour politiser l'art. Dans son *Roman des origines et origines du roman,* Marthe Robert souligne que

« le roman n'a guère de théoricien qui ne soit d'abord un censeur, et pas de critique qui ne se fasse le juge de sa moralité » [19] .

Les catégories que les critiques ont imposées pourraient devenir une source d'inspiration pour les auteurs. C'est-à-dire que la normalité générique peut devenir, paradoxalement, une source d'originalité créatrice. B. Corce, dans son livre *Estetica,* souligne que :

« Tout véritable chef-d'œuvre a violé la loi d'un genre établi, semant ainsi le désarroi dans l'esprit des critiques, qui se virent dans l'obligation d'élargir ce genre… » [20] .

Chez Quignard, la question du genre est ambiguë. Sur quelques-uns de ces livres, le genre est bien annoncé : roman, récit ou essai. Sur d'autres rien ne s'affiche, comme c'est le cas dans *Vie secrète,* ou *Albucius*. Le problème de la catégorisation et du genre ne se pose point dans son univers, il déclare :

« Je me moque de la question : « Etes-vous romancier ? un poète ? un dramaturge ? » je ne veux plus jouer un rôle » [21] .

Refus de l'esprit du système et du concept du jeu avec tout ce qu'il impose de notions et de règles. Mais, si Quignard a choisi de faire l'usage de différentes techniques qui appartiennent à différents genres, pourquoi favorise-t-il le roman ? Pourquoi choisit-il ce genre pour y exercer différents types d'écriture ? Lui-même a parlé de cette problématique générique, à propos de *Terrasse à Rome,* dans un entretien avec Catherine Argand :

« C'est un livre difficile. Chaque chapitre relève d'un genre littéraire particulier : déposition, lettre, conte, tableau, dialogue…ce n'était pas facile à faire et personne d'ailleurs ne s'en est rendu compte ! » [22] .

Il aurait pu ne rien souligner sur la couverture du livre, comme il l'a déjà fait en 1998 dans *Vie secrète.* Cette ambiguïté générique va caractériser l'œuvre de l'auteur et devenir une source d'inspiration pour les critiques qui essaient vainement d'inventer des cases spéciales, peu convaincant, pour insérer son œuvre [23] . Cela confirme l'idée que, dans

[19] Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman Op. cit., p. 26.

[20] Cité par Jauss dans « Littérature médiévale et théorie des genres », Op. cit., p. 41.

[21] Lire, n° 262, 1998, p. 30.

[22] Lire, n° 308, septembre, 2002, p. 101.

[23] Nous pensons notamment à la classification proposée par Bruno Blanckeman dans *Les Récits indécidables.* L'auteur divise l'œuvre de Quignard en : "traités", "romans", "hors piste" (qui contient des subdivisions : "les textes d'art", "les scénarios de films" et "les livrets".) et "écriture hors-piste" (représenté par *Le Lecteur)*. Nous trouvons *Le Sexe et l'effroi* sous le titre de "Pression originaire" sans savoir pourquoi il ne l'a pas mis sous le titre :"les textes d'art".

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Terrasse à Rome, il existe une sorte de perte des limites que Nadine Sautel compare, dans son article [24] , à l'image de la terre accélérant sa rotation jusqu'à la fusion et à Hölderlin tournant pendant quarante ans dans sa tour de Tübingen pour avoir voulu sauter hors de ses propres limites.

Cela remet en cause le roman lui-même en tant que genre et technique. Ce qui explique l'insistance de Quignard à donner une définition à ce genre dans presque la plupart de ses œuvres. Comme si, par l'acte de la définition, il élargissait chaque fois son espace et s'appropriait ses limites incertaines ! re-définir devient pour lui une ré-ouverture ou une sorte de re-naissance permanente qui, chaque fois, ajoute de nouvelles caractéristiques plus ou moins ambiguës [25] . L'écrivain ne parle pas de l'acte d'écriture sans parler du roman. Pour lui, c'est le lieu privilégié qui ramasse et recueille ce dont tout autre genre se détournerait avec mépris. Ce genre s'associe, donc, avec le concept du reste, du résidu qui pourrait invoquer des connotations négatives comme la saleté, la grossièreté et les ordures, bref, toutes les images que l'un de ses personnages, Albucius Silus, réunit sous le terme *sordidissima.* Cela rejoint le sens du mot *Romanz* au début du XII^{e} siècle qui désigne la langue vulgaire par opposition au latin. Le roman a été longtemps vécu en marge de la littérature, il était longtemps intellectuellement méprisé. Dans son article « La déprogrammation de la littérature »*,* Quignard attribue au roman la tâche de « balayer à son profit le sale des autres genres fixes » [26] *.* La même idée revient dans *Albucius,* où le roman est « une corbeille de jonc où toute chose abandonnée ou plutôt muette allait être recueillie » [27] *.* D'ailleurs, l'image de la poubelle va se manifester aussi dans d'autres livres. Dans *L'Occupation américaine,* la poubelle a une valeur emblématique. Patrick et Marie-José sont fascinés par les poubelles américaines, lieu pour eux de toutes les merveilles. A part le résidu que l'image de la poubelle peut refléter, elle est le lieu où se fondent le rêve du détail, celui de la petitesse et du fragmentaire.

La question de forme aussi entre en jeu dans cette notion. Par conséquent ce mot va inclure la forme du fragment dans la définition du roman. Car tout ce qui est petit de taille, dans l'écriture, pourrait être considéré comme fragment. En 1997, Quignard, parlant des *Petits traités,* souligne à Régine Detambel que cette œuvre est une poubelle, « une pauvre quête des détritus du langage et des sordidissimes des poèmes, des sonates, des cantates, des images » [28] *.* La définition du traité qui englobe des fragments se rapproche de celle du roman. Par conséquent, roman et fragment se joignent dans un espace

[24] « Pascal Quignard, La nostalgie du perdu » dans *Magazine littéraire,* n°412, septembre, 2002, p. 98.

[25] En octobre 1990, Quignard définit le roman comme : « une forme de cryptage du réel intime au cœur d'une forêt imaginaire qui peut jouer avec des formes qu'elle s'invente. Disons pour simplifier que quand je crypte ma vie, c'est du roman, alors que quand je tâche de restituer des formes anciennes, c'est de l'essai. », propos recueillis par Alain Duault, *L'Evénement du jeudi,* 11-17 octobre, 1990, p. 118.

[26] *Le Débat,* n° 54, mars-avril 1989, p. 85.

[27] Quignard, *Albucius*, P.O.L, 1990, p. 43.

[28] *Encres vagabondes,* n° 11, mai-août, 1997, p. 3.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

indéterminé du point de vue des limites génériques. Les débris dans la littérature, qui se présentent sous forme de fragments, peuvent constituer un roman et, inversement, un roman peut être lu et écrit comme un recueil de fragments, c'est-à-dire comme un essai. Le roman devient, alors, comme l'essai, « un produit bâtard » selon les termes de Theodor W. Adorno [29] , un lieu où l'on peut mettre l'accent sur le partiel face à la totalité dans son caractère fragmentaire. Cela explique la part ouverte dont est doté le roman de Quignard.

Dans certains livres de l'auteur, d'autres images surgissent de la définition du roman. Dans *Le Sexe et l'effroi,* le roman cherche à faire désirer et en aucun cas à faire jouir, il « vise l'exaltation du désir et porte son combat contre la jouissance » (S.E. 239). Il devient, alors, comme le sexe qui dit sans arrêt : *« Encore ! » (S.E.264).* Car son plaisir propre est le désir et non la *voluptas.* Si on prend le terme dans son sens général, le roman pourrait être, ainsi, une *vulva,* une *domus* qui recueille le *fascinus* de l'homme, son crachat, et cela rejoint l'image de la poubelle. En même temps, la notion de sexe pourrait, aussi, représenter le sexe masculin, *le phallos* [30] *.* Cette image s'associe à la définition de ce genre littéraire que le lecteur trouve dans *Rhétorique spéculative.* Quignard lui accole une métaphore animale : « le roman est un dragon » [31] ,avec toutes les connotations sexuelles et animales qu'une telle comparaison pourrait produire : agression, crachat du feu et modifications successives de formes selon une bipolarité de réveil et de sommeil. Indirectement, l'auteur a développé une image du roman qui souffre à la fois « d'appauvrissement morphologique et de frustration fonctionnelle » [32] *.* Le roman, ainsi, peut être considéré comme un genre « cannibale » [33] dont l'animalité soulignée se reflète à travers l'agressivité que le lecteur ressent lors de la lecture. Il y a une certaine volonté d'affaiblissement de l'esprit conscient du lecteur suivi par une attaque qui se présente comme une tentative de persuasion et de communication d'un message.

Par cette ouverture, que Quignard essaie d'introduire au sein de son roman, surgissent des dimensions esthétiques dans l'acte d'écriture. Les images qui apparaissent au fil de plusieurs définitions de ce genre montrent l'ambition d'une picturalisation du texte narratif. Comme si le narrateur voulait initier le lecteur à un monde supérieur, à une zone où se correspondent tous les arts. Le roman offre un espace de liberté et apparaît, donc, comme le lieu privilégié d'une interrogation sur la création. Il y a une certaine tentation de l'esthétisme et une ambition d'emprunter aux arts, peinture et gravure, leurs procédés et leurs effets [34] *.* Le credo de l'esthète engage le roman dans une voie nouvelle. *Terrasse à Rome* naît de la rencontre entre de multiples questions sur les arts, la littérature et le

[29] Adorno, *Notes sur la littérature,* Flammarion, 1984, p. 2.

[30] Ce qui rejoint la définition de Lukacs du roman qui, pour lui, n'est que « la forme de la virilité mûrie ». George Lukacs, *Théorie du roman,* Gallimard, p. 66.

[31] Quignard, *Rhétorique spéculative*, Gallimard, 1995,.p. 62.

[32] *Le Débat,* n° 54, mars-avril 1989, *Op .cit*., p. 83.

[33] Comme le souligne Virginia Woolf ,Voir Michel Baar, *Lire l'essai,* De Boeck Duculot, Bruxelles, 1999, p. 49.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

langage, mais aussi sur l'homme. Ce projet manifeste aussi la conscience d'une insuffisance du langage et l'effort pour la pallier en se tournant vers autre chose. Le mythe de l'unité des arts trouve sa place dans les romans de Quignard.

De tout cela ressort l'idée que Quignard refuse toute sorte de barrières qui limitent sa faculté d'imaginer. Il ne supporte pas qu'il y ait des domaines réservés. Il veut profiter de tout ce que la langue peut lui offrir. Il note :

« J'ai besoin de tout ça moi aussi, d'user de toutes les formes pronominales que le langage met à notre disposition : le je, le tu, le il, le elle…je prends tout. » [35]

Dans cette conception, il s'éloigne de toutes les théories. Il veut redonner au roman la primitivité et l'innocence des premiers livres de l'histoire loin de toute théorisation de l'esprit pragmatique. Il effectue, ainsi, un retour aux origines pour se ressourcer auprès des modèles anciens. Pour lui, « avec les histoires qu'elles racontent, des œuvres comme celle de Tchouang-Tseu, la Bible ou la Torah, sont des choses extrêmement fulgurantes pour la pensée » [36]. La question qui se pose alors est celle de la « technique » qui permet à l'écrivain de tout utiliser sans garder un respect pour les règles de la problématique des genres littéraires.

Or, la technique est simplissime. Quignard l'explique en disant :

« Je répare des déchirures impossibles dans le temps et l'espace » [37] **.**

C'est exactement ce qu'il fait dans *Terrasse à Rome.* Il crée un personnage fictif, il le plonge dans le début du XVIIe siècle, il lui donne un nom, *« Meaume »*, et il le baptise avec le *« sang de Concini » (T.R.128)*. Le personnage est entouré par de vrais artistes de cette époque-là : Claude Gellé dit le Lorrain, Claude Mellan, Gérard Van Honthorst, etc. La vie de Meaume se compose de morceaux de petites histoires d'autres personnages ou des histoires des tableaux. Ainsi, dans son article « Sensation, dépression, écriture », Jean-Pierre Richard parle d'une certaine technique de *« Laçage stylistique »* [38] qui confirme l'idée de la réparation des déchirures impossibles, et que quelques critiques ont qualifié d'écriture haillonneuse. Ce roman reflète la culture de Quignard, car « Il n'est pas d'autre miroir de l'intérieur d'une tête humaine qu'un roman. A cet égard la poésie, la philosophie, le théâtre, la musique, la peinture sont piètres » [39]. Quignard n'a pas voulu inventer un nouveau genre littéraire et lui donner un nom [40], mais il a élargi l'espace du roman et a redéfini ce genre pour qu'il s'adapte à sa nouvelle vision de la littérature, et par

[34] C'est la même volonté que Huysmans, qui avait le « désir (…) de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux », Huysmans, *A rebours*, p. 71.

[35] Lire, n° 262, février, 1998, p. 30.

[36] *Ibid*., p. 30.

[37] Le Débat, Op. cit., p. 80.

[38] *Poétique,* n° 71, septembre, 1987, p. 366.

[39] Quignard, *Albucius*, p. 43.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

conséquent sa vision du monde. Bruno Blanckeman souligne que :

« La disparition d'un certain esprit de système influence enfin une écriture qui déjoue, plus que jamais, les catégories fixes. Ainsi, le franchissement des frontières séparant l'autobiographie du roman, le roman de l'essai, l'essai de l'autobiographie, ne se limite plus à quelques incursions volontaires ou étourdies : il (Quignard) remet en cause la pertinence de la notion du genre » [41]

Le roman de Quignard pourrait adopter la définition que propose Marthe Robert du roman :

« De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, chronique, conte, épopée ; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace. (…). Quant au monde réel avec lequel il entretient des relations plus étroites qu'aucune autre forme d'art, il lui est possible de le peindre fidèlement, de le déformer, d'en conserver ou d'en fausser les proportions et les couleurs, de le juger ; il peut même prendre la parole en son nom et prétendre changer la vie par la seule évocation qu'il en fait à l'intérieur de son monde fictif. » [42]

Confusion, doute, incertitude et relecture produisent un effet de surprise chez le lecteur. Si le lecteur relit en ayant un sentiment de doute, il ne trouve pas de réponse à ses interrogations ; il éprouve, ainsi, un sentiment de surprise tout au long de l'histoire. Nous pouvons déduire que cette réaction est voulue de la part de l'écrivain. Veut-il accrocher l'attention de son lecteur ? Ou bien vise-t-il à son affaiblissement ?

Des "livres" dans le livre : une destructuration édificatrice

Quand on parle de la diversité et de la multiplicité des genres, la question de la structure s'impose. Il faut qu'il y ait un terrain assez vaste pour englober toute cette abondance. Il est vrai que Quignard nous explique "théoriquement" sa technique de réparation des « déchirures impossibles dans le temps et l'espace », mais dans la pratique la structure du livre se révèle un peu plus compliquée à la première lecture. Il s'agit bien, ici, de la question de la longueur du texte.

Terrasse à Rome s'étale sur cent vingt pages, divisées en quarante sept chapitres. Il y a des chapitres contenant un ou deux paragraphes de cinq ou six lignes – (chapitres

[40] Comme ont fait les surréalistes (*l'écriture automatique*) ou Valéry (*la self-variance ou Rhumbs),*Voir, Jean-Louis Galay, « Problèmes de l'œuvre fragmentale »*, Poétique,* n°31, septembre, 1977.

[41] ***« Aspects du récit littéraire actuel », Dix-neuf/Vingt, n°2, octobre, 1996, p. 238.***

[42] ***Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman, Op. cit., p. 15.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

9,13,20,26,39,42). Ce sont les récits de rêves de Meaume et l'analyse de quelques gravures. D'autres chapitres contiennent une seule page ; et, finalement, il y a des chapitres de trois ou quatre pages. Il n'y en a que deux, (chapitres 7 et 11), qui sont écrits en cinq à six pages. Nous constatons, alors, que le livre est construit, paradoxalement, sur une absence de plan spatial du texte et par une certaine fréquence rythmique. Nous remarquons que les chapitres d'un seul paragraphe ne se retrouvent pas tous accumulés dans la première ou la deuxième moitié du livre. Leur étalage, tout au long du roman, produit un rythme cyclique. Il y a sans doute plusieurs récurrences, mais il faut noter que leur présence ne donne pas non plus d'homogénéité structurale au reste des chapitres, d'où vient l'effet de déstructuration qu'éprouve le lecteur lors de la progression du livre.

Nous avons l'impression que le roman n'est pas tout à fait centré sur le personnage principal, Meaume, comme Quignard le fait d'ailleurs dans d'autres romans – nous pensons notamment à Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde*. L'histoire du graveur n'est qu'un prétexte à d'autres histoires aussi importantes que la sienne. Cette division pluridimensionnelle nous renvoie à la question de la vitesse de l'écriture et au rapport entre la durée de l'histoire et la longueur du récit. Ainsi le lecteur va se heurter à une autre question problématique dans ce livre : de quoi parle-t-il ? si c'est un roman, comme l'écrivain le prétend et l'affiche, quelle histoire peut-elle être racontée en la divisant de la sorte en quarante sept chapitres ? et comment peut-on saisir l'équilibre entre la linéarité romanesque d'un côté, et d'un autre la multiplicité des genres et l'hétérogénéité du plan textuel ?

Les niveaux de l'écriture :

Cherchant à répondre à toutes ces questions, nous allons partir d'une hypothèse : le roman de *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard n'est pas un seul livre, mais c'est plutôt l'assemblage de quatre textes différents. Nous allons imaginer qu'il regroupe :

1. L'autobiographie de Meaume le graveur.
2. L'histoire de Meaume, racontée par un narrateur hétérodiégétique.
3. Les livres des biographes et des témoins.
4. Le livre d'un essayiste qui possède tous les documents précédents et qui veut écrire un essai sur l'histoire de la gravure à la manière de l'eau forte au XVIIe siècle.

Quignard, l'écrivain, qui pourrait être représenté par l'essayiste, "déchire" des pages de chaque livre et les recolle ensuite. Ainsi, chaque chapitre dans *Terrasse à Rome* est issu d'un livre différent, raconté ou écrit par un narrateur différent. C'est-à-dire avec un style différent. Chaque livre raconte des histoires et possède des niveaux narratifs différents. Il est vrai qu'il s'agit toujours de Meaume le graveur, mais chaque fois avec une visée différente. L'objectif de chaque "livre" influence la manière dont on va raconter, et par conséquent cela influence le récit et la narration.

Mais avant d'aller plus loin, essayons de voir ce qui nous a fait faire cette hypothèse,

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

et comment on peut repérer ces quatre "livres" :

1- Dans le premier chapitre Meaume s'adresse à un public dans un moment indéterminé entre 1617 et 1667. Il est impossible de dater ce moment avec précision, mais on peut imaginer qu'il se situe assez tard dans la vie du héros. Ce segment se définit comme rétrospectif. Une rétrospection qu'on peut qualifier de subjective car elle est assumée par le héros lui-même. Il raconte sa propre histoire. Ce niveau est caractérisé par le style direct ; les chapitres, qui le représentent, commencent toujours de la même manière : « Meaume leur dit : « Je suis né … » » (T.R.9)ou bien « Meaume lui dit : « Lorsque… » » (T.R.63). Il faut souligner, ici, que le héros, dans ce "livre", ne parle qu'en style direct. Les autres personnages ou narrateurs ne font que décrire ce qu'il fait. Le narrateur s'efface et le héros se substitue à lui. Le graveur ne parle qu'entre guillemets. La suprématie du discours du graveur donne l'illusion qu'il s'agit bien d'un discours réel, écrit quelque part, et par conséquent le lecteur va se concentrer sur ce personnage. Dans ce niveau, on ignore d'où viennent précisément ses propos, car il y a plusieurs sources imaginaires concernant sa vie – Grünehagen et Poilly. Mais le fait de choisir le cadre d'un roman permet à Quignard de ne rien mentionner en ce qui concerne la source de ses informations, contrairement à ce qu'il fait dans ses essais. Ce qui nous conduit à nous interroger sur la véracité de l'histoire. Est-elle réelle ou fictive ?

2- Dans le deuxième chapitre un narrateur omniscient reprend la parole pour raconter l'histoire de Meaume à partir de 1639. Nous pouvons qualifier ce niveau par le style purement traditionnel, que nous trouvons, d'ailleurs, dans les *« grands romans »* [43] de Quignard. Le narrateur hétérodiégétique se concentre sur la vie du héros et ses relations avec les autres. Il raconte sa vie avec Nanni, la fille de Jacob Veet Jakobsz. Ce niveau progresse chronologiquement. Les séries sont généralement déterminées par une indication explicite des limites temporelles:

- « En 1639,… » (T.R.11)
- « C'est le printemps 1639 » (T.R.13)
- « C'est dans le jardin (juillet 1639) » (T.R.17)
- « Quelques jours plus tard, un matin d'août 1639,… » (T.R.23)
- « Un an plus tard, en 1640, il la vit. C'est au début de l'après-midi » (T.R.26)
- Nous pouvons aussi trouver des déterminations implicites :
- « Quand il découvrit qu'il n'aimait qu'elle, inexplicablement, il cessa de voler et de chercher la volupté… » (T.R.25)
- « Il a repris son travail dans l'atelier(…). C'est justement à ce moment que la jeune fille lui fait parvenir une lettre » (T.R.20)

Ces déterminations diachroniques ne marquent pas seulement les limites extérieures d'une série, elles peuvent aussi bien en scander les étapes et les diviser en sous séries. Dans ce niveau nous trouvons aussi des spécifications définies :

[43] Selon les termes de Bruno Blanckeman dans *Les Récits indécidables,* Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 157.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

- « Chaque fois sa présence entraperçue l'emplissait de bonheur » (T.R.12)
- « Il fut présent à toutes les messes(…). Il se rendit à tous les marchés. Il participa à toutes les danses collectives et à toutes les réjouissances (…)» (T.R.12)

Ici, le narrateur reste observateur. De temps en temps, il fait entendre sa voix en faisant une intervention discrète au milieu de son récit, mais elle reste toujours dans le même cadre du récit raconté. Ce ne sont pas des interventions qui invitent le lecteur à faire une réflexion un peu générale concernant les techniques de l'art ou les principes de la vie, comme nous allons le voir plus tard. Parlant de Meaume le graveur, il fait la remarque sur un terme utilisé : « On disait eau-fortier alors » (T.R.48), une autre remarque concernant « le colporteur qui avait été tanneur » (T.R.47). Ce sont des remarques du présent à partir du passé.

3- Le troisième niveau d'écriture, "livre", est très hétéroclite. Il contient à son tour des styles différents, écrits et oraux des témoins. Nous avons le livre de Grünehagen. Nous pouvons être sûrs qu'il s'agit bien d'un livre car ce nom est toujours accompagné par le terme : « la version …chez Grünehagen » (T.R.33) qui renvoie à une transcription. Tandis que pour Poilly, le compagnon romain de Meaume, il est toujours introduit par le terme *« selon Poilly » (T.R.39)*, ce qui nous fait hésiter à le considérer comme un écrivain, d'autant plus qu'il n'introduit jamais un discours direct de Meaume. Une seule fois, l'expression *selon Poilly* est précédée par un titre : c'est lorsqu'il s'agit de l'oreille dans un flacon de verre « Elle figure aussi au nombre des Huit extases de Meaume le Graveur selon Poilly.» (T.R.93).Les majuscules et les italiques de "*Huit extases"*nous font croire qu'il s'agit bien d'un livre, surtout que l'italique n'est utilisée, dans *Terrasse à Rome*, que pour désigner les titres des livres et des tableaux. Dans tous les cas nous sommes bien ici face à une œuvre fictive.

Dans ce niveau d'écriture, nous pouvons aussi ranger les récits de rêve de Meaume et l'analyse de ses tableaux. Car nous ne savons jamais qui les raconte ni d'où ils viennent. Ont-ils été trouvés dans les livres des biographes ? Est-ce le narrateur hétérodiégétique ? Ont-ils été écrits ou racontés à l'oral ? Est-ce l'essayiste ? Nous avons tendance à les considérer comme faisant partie du travail de l'essayiste, mais il n'y en a pas de preuve formelle. Ce niveau d'écriture peut donc être très indépendant à cause de l'incertitude de l'origine des informations. Les chapitres sont présentés de la manière suivante : « Le rêve de Meaume est celui-ci : … » (T.R.35), « Les deux gravures les plus célèbres (…) sont… » (T.R.90).L'usage du présent nous pousse parfois à supposer qu'il s'agit bien de l'essayiste.

4- Le quatrième niveau d'écriture et le dernier est celui de l'auteur. Au-dessus de tous les niveaux précédents, qui peuvent représenter des documents, il y a un auteur qui possède toutes ces informations et qui essaie de les regrouper et de les organiser. Comme s'il voulait mener une enquête sur la vie de Meaume pour arriver à éclaircir sa technique artistique, l'eau-forte, qui fait partie de l'Histoire de l'Art. Nous ne pouvons pas l'appeler "narrateur" car il ne raconte pas vraiment une histoire précise ; mais il essaie plutôt d'établir des liens entre les documents. La division du livre montre qu'il n'y a rien de systématique : ce documentaliste reste au niveau de l'expérience. Nous allons donc l'appeler l'auteur empirique ou l'essayiste.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'essayiste manipule des textes hétérogènes venant de plusieurs sources. Il se donne le droit d'intervenir dans tous les niveaux de l'écriture et dans toutes les histoires. Il fait entendre sa voix avec des remarques parfois introduites par le pronom "on", et ces remarques concernent plutôt la technique artistique : « On appelle berceau la masse qui graine toute la planche pour la manière noire » (T.R.72), « Très rares sont les eau-fortiers qui voient en symétrie les images qu'ils composent » (T.R.124). A partir des documents qu'il possède, il essaie d'introduire une certaine tonalité argumentative. Il juxtapose des idées controversées et rassemble des réflexions différentes et parfois opposées sur une seule question. Les chapitres qui le concernent sont structurés de manière différente des autres. Il y a une organisation bien académique :

« Quatre propos tenus par Meaume le Graveur et rapportés par Grünehagen. Sur Nanni Veet Jakobsz : « … ». Sur son art : « … ». Sur les paysages : « … ». » (T.R.36-37)

Suit alors une citation pour renforcer ce qui vient d'être dit. Ce type d'écriture, nous allons le voir plus tard, représente bien celui de l'essai chez Quignard. Surtout lorsqu'il essaie de se mettre au rang de son lecteur, en tant que spectateur, pour regarder une gravure de Meaume ; d'ailleurs c'est lui seul qui peut prendre le lecteur comme destinataire : « Le cimetière est plus grand que le bourg lui-même et plus proche de nous-mêmes qui voyons la gravure » (T.R.40). Ce "*nous-mêmes"* montre bien qu'il essaie de créer une sorte d'interactivité entre lui et le lecteur.

Voici les quatre niveaux d'écriture, dont chacun pourrait évoquer un "livre" différent. Chaque chapitre de *Terrasse à Rome* peut représenter une partie d'un livre et parfois il y a des chapitres construits avec les quatre niveaux, et juxtaposant des "morceaux" différents. Ainsi, dès le début, le lecteur comprend qu'il y a un emboîtement hiérarchique très complexe : quatre niveaux d'écriture avec des niveaux narratifs différents, et quatre positions temporelles sur lesquelles se chevauchent les segments narratifs. A quoi s'ajoute, dans le récit de Meaume, une double position clé, stratégiquement dominante, instaurant un mouvement de va-et-vient ; les deux accidents : la brûlure de son visage et son égorgement par son fils, scandent tous les récits en un double "avant" et "après". Cela va influencer le récit et la narration dans le livre. Nous allons, donc, les examiner séparément.

I. Chapitre premier : Le roman de la perte : *Terrasse à Rome*

« L'analyste n'entend pas seulement ce qui se trouve dans les mots. Il entend aussi ce que les mots ne disent pas. Il écoute avec la « troisième oreille », entendant ce que dit le patient et ses propres voix intérieures, ce qui surgit de ses profondeurs inconscientes. Mahler fit un jour cette réflexion : « En musique, le plus important ne se trouve pas dans la partition. » Il en va de même pour la psychanalyse, ce qui est dit n'est pas le plus important. Il nous semble bien plus important de détecter ce que cache le discours et ce que révèle le silence. ». Theodor Reik, Au début est le

en vertu de la loi du droit d'auteur.

silence.

« Le roman consistait à ses yeux dans une corbeille de jonc où toute chose abandonnée ou plutôt muette allait être recueillie. Un endroit dans le monde où tout pouvait être nommé. Il n'est pas d'autre miroir de l'intérieur d'une tête humaine qu'un roman. A cet égard la poésie, la philosophie, le théâtre, la musique, la peinture sont piètres. ». Pascal Quignard, Albucius.

1. Le récit :

A. Le récit incomplet :

La première impression qui se formule chez le lecteur à la fin du roman est une certaine réticence à l'égard de l'histoire de Meaume. Il est sûr de plusieurs détails de sa vie, sûr qu'il a eu le visage brûlé et qu'il est mort. Mais cette conclusion reste précaire. Le lecteur éprouve une incapacité à reformuler la problématique de l'histoire car il est incertain sur son début et sa fin. Il peut répondre à la question de quoi parle le livre. Mais aussitôt se lèvent de multiples interrogations et objections qui lui donnent le sentiment de la défectuosité de sa réponse. Non, ce n'est pas la vie d'un graveur ! Ce n'est pas non plus l'histoire d'un genre artistique ! Ce ne sont ni de vraies ni de fausses histoires, mais les deux à la fois !

En même temps qu'il plonge son lecteur dans l'incertitude, le narrateur utilise une formule qui produit l'effet inverse. Les dates et la précision de l'âge insèrent le récit dans une logique réelle, comme s'il voulait gagner notre confiance. Cela autorise une double lecture : une lecture à visée référentielle, où prévalent le fil narratif et l'inscription spatio-temporelle, et une lecture purement littéraire. L'insistance sur les dates et les années donne l'impression qu'il s'agit de la biographie du premier personnage. Si nous essayons de rassembler toutes les dates, nous remarquons que les événements se passent entre 1617, date de la naissance du héros, et 1667, année de sa mort ; et nous pourrions croire que toutes les références chronologiques entre ces deux périodes servent à mettre la lumière sur les périodes successives de sa vie. Or, les années notées dans le texte renvoient rarement à Meaume. Il s'agit toujours d'une date qui concerne un autre personnage, lequel, parfois, n'a pas de lien direct avec le graveur, comme par exemple :

« Ce fut en 1642 que Ludwig von Siegen inventa la manière noire. En 1653, à Bruxelles, Siegen révéla son secret à Ruprecht du Palatinat qui l'introduisit en Angleterre en 1656. » (T.R.72)

ou bien des précisions avec les mois :

« 25 novembre 1658, la fille de Weyen se marie avec François de Poilly l'Aîné dit aussi Poilly d'Abbeville. » (T.R.79).

Dans tous les cas, le lecteur reste incapable d'établir un lien entre ces dates précises et la vie du personnage. Nous savons qu'un événement s'est passé en ce jour et pour untel, mais nous ne savons pas l'influence qu'il a sur Meaume, ce qui renforce les points obscurs dans le texte. Une biographie doit éclairer, dévoiler ou interpréter les parties

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

secrètes de la vie de quelqu'un ; mais ici, rien de cela ne se passe. Au contraire nous retrouvons dans le texte une volonté de mettre un voile sur quelques détails. Nous partons de l'idée que rien n'est gratuit dans un texte littéraire ; pourtant nous restons perplexes devant quelques informations que nous pourrions croire importantes, mais qui s'obstinent à ne pas s'insérer dans le contexte. Ainsi, l'hypothèse de la biographie s'écroule pour amplifier le registre de la surprise.

B. L'obscurité historique :

Ce qui frappe d'abord dans cette œuvre, c'est le jeu que l'écrivain entame à l'intérieur de son livre. Des titres de tableaux en italique et des noms des grands peintres donnent l'impression de l'authenticité des informations. Claude Gellé le Lorrain, Gérard Van Honthorst et Claude Mellan sont des noms qu'on peut trouver dans toutes les encyclopédies de l'art baroque. Mais il suffit de recourir à ces dernières pour remarquer que l'écrivain joue entre le réel et la fiction. Comme s'il voulait retracer toute l'histoire baroque dans son livre et la lier à la vie de Meaume le graveur !

En ce qui concerne Gérard Van Honthorst, tout ce qui est écrit dans *Terrasse à Rome* le concernant est qu'il « était alors un peintre de mauvais renom » (T.R.82). Or les encyclopédies et les livres d'Histoire de l'art nous disent tout à fait le contraire. Dans le tableau chronologique de l'art baroque, on peut trouver son nom défiler à travers toutes les villes. A Rome, à Londres, à Utrecht et au Danemark, il a laissé une œuvre qui a marqué toute une génération caravagesque. Il a influencé Rembrandt et Georges de La Tour par ses effets d'éclairage ou de clair-obscur. Il a peint un grand portrait de la famille royale en Angleterre en costumes mythologiques, et une grande *décollation* de saint Jean-Baptiste dans l'église des Carmes de Santa Maria della Scalla à Rome. Nous pouvons trouver la trace du tableau de *la Décollation*, peint par Honthorst [44] , lorsque Meaume, voulant expliquer les huit extases à son compagnon Poilly, « éloigna tout d'abord deux têtes de saint Jean-Baptiste décollé qui se trouvaient dans le portefeuille » (T.R.31). Ces deux têtes précieusement gardées renvoient au tableau de Honthorst. En ce qui concerne les titres de tableaux, le narrateur attribue à Meaume: *« Héro et Léandre »*, qui est l'œuvre de Dominico Fetti (1589-1624), peintre italien de l'école romaine, et « *Saint Jean à Pathmos »* qui est de Cristobal de Villalpando (1649-1714), peintre mexicain.

L'absence des noms des grands artistes de cette période renforce ce sentiment de doute. Quand on parle du début du XVII^{e} siècle, on ne peut pas rester indifférent devant la production d'artistes comme Rubens, Zurbaran, Vélasquez, Van Dyck, Poussin et Hals. Ils vivaient tous à cette époque et ils se rencontraient souvent : un peintre ne peut pas rester tout seul. Paris, Rome, Londres et Utrecht étaient les villes qui rassemblaient les grands créateurs. L'auteur nous le mentionne d'ailleurs indirectement en disant que la vie des artistes était vouée à l'errance, et nous ne pouvons pas croire que cette errance ne favorise pas les rencontres. Or, il n'y a que Le Lorrain qui joue un rôle dans *Terrasse à Rome*.

D'autre part, les thèmes de la production artistique de cette époque se limitaient à

[44] Jean Babelon dir.*, Histoire de l'Art 3, Rennaissance-Baroque-Romantisme,* Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965, p. 445.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

des thèmes héroïques, inspirés de la mythologie [45] , et des récits religieux [46] comme nous le précise Meaume, mais nous ne trouvons aucune trace d'un art érotique. Pourtant le narrateur attribue à Meaume et à Claude Mellan la création de scènes érotiques dans des gravures qui ont été brûlées en mai 1664 dans le bûcher de livres et d'images dénaturées « sur le Campo dei Fiori » (T.R.89). Or, selon les encyclopédies, Mellan est « un graveur dont les compositions religieuses s'inspirent avec une technique originale à la fois de Vouet et de Poussin » [47] . Comme les autres grands peintres, nous allons retrouver Vouet avec son tableau *Sainte Paule* attribué, selon le narrateur, à Claude le Lorrain. Selon Maxime Préaud, Mellan de retour à Paris, en 1637, auréolé de sa gloire romaine, fut très vite sollicité par Richelieu pour graver,

« d'après Poussin et Stella, les frontispices des premiers grands livres issus de l'Imprimerie royale naissante (1640-1642). Mellan fut logé au Louvre à partir de 1642 et y resta jusqu'à sa mort. Mais le décès de Richelieu, puis celui de Louis XIII, l'éloignèrent des commandes officielles malgré une cour assidue à la Reine mère par estampes interposées (portrait de Louis XIV enfant). On ne fit à nouveau appel à lui qu'à partir de 1668 quand il s'agit de graver les statues des collections du roi. » [48]

Alors que selon le narrateur de *Terrasse à Rome*, on a brûlé ses tableaux au moment où il n'était pas à Rome, mais séjournait au Louvre, et où il travaillait pour le roi. Ce qui suscite encore une fois le doute en ce qui concerne la justesse des informations. Il faut aussi souligner qu'à cette époque il y eut une forte tendance à la peinture de nature morte, et que la plupart des artistes se sont mis à étudier la nature dans le but de proposer des représentations immobiles et fixes des objets (les titres des tableaux nous expliquent ce goût) [49] . Or cela n'est jamais mentionné dans l'œuvre de Quignard.

Dans nos recherches, nous avons trouvé une certaine ressemblance entre Meaume le graveur et Jean Morin. Le nom de ce dernier figure parmi les artistes qui illustrèrent la gravure française au XVII^{e} siècle. Il en est peu qui soient autant appréciés des amateurs d'estampes, et dont l'existence soit en même temps aussi obscure. Selon Maxime Préaud :

« On ne connaît avec certitude que la date de son décès, à Paris, au mois de juin 1650. On suppose qu'il serait né dans les années 1610, puisqu'on nous dit qu'il mourut «fort jeune» et que son œuvre, relativement peu abondant pour un

45 On pense à : *« Paysage avec Orphée et Eurydice », « Enlèvement des Sabines »* de Poussin ; *« Persée et Andromède », « L'Union de la terre et de l'eau »* de Rubens ; *« L'Entrée d'Alexandre dans Babylone »* de Le Brun.

46 On pense à : *« Le jugement de Salomon »* de Poussin ; *« La Cène »* et *« Ex-Voto »* de Philippe de Champaigne ; *« Abraham et Melchisédech »* et *« L'Adoration des mages »* de Rubens ; *« La Pietà »* de Carrache ; *« La Mort de la vierge »* de Caravage.

47 *Histoire de L'art 3*, *Op. cit.,* p. 474.

48 Encyclopédia universalis. « Mellan Claude (1598-1688) » par Maxime Préaud. CD-ROM. Version 7. 2002.

49 On pense à : *« Le Bœuf écorché »* et *« La Leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp »* de Rembrandt ; *« Un jeune mouton »* de Zurbaran ; et *« Nature morte »* de Jacopo Chimenti.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

aquafortiste, donne tout son éclat dans les années 1640. » [50]

Mais deux éléments vont à l'encontre de cette supposition : Jean Morin aurait d'abord été peintre, apprenant son art auprès de Philippe de Champaigne - ce qui n'est jamais évoqué dans le roman de Quignard. Ensuite sa manière est tout à fait celle d'un peintre, avec son refus des lignes trop marquées et son souci des modulations de teintes et de lumières. Or la technique de Meaume le graveur dans *Terrasse à Rome* met en valeur les lignes par le contraste qui s'établit entre le noir et le blanc et qui résulte de la gravure à l'eau forte.

Nous remarquons que l'auteur manipule les données d'un passé que le lecteur imagine stables. Il essaye de créer une brèche dans le bloc du passé pour pouvoir créer son roman. Des noms d'inconnus et de célébrités qui se cachent parfois derrière leurs œuvres, et parfois de vraies œuvres attribuées à des artistes inconnus, le mélange de vrai et de faux font que le lecteur se sent quelque peu égaré, et est soumis, après les incertitudes biographiques, à un autre effet de surprise. D'un côté il y a les dates (début du XVII^{e} siècle), et d'un autre, il n'y a pas de traces tangibles de cette période, ce qui crée une certaine tension à l'intérieur du texte et pousse le lecteur à aller plus loin. Sa curiosité n'est plus structurée selon le système d'une intrigue traditionnelle (état initial, complication, résolution et état final), ni selon un système d'attente ou de poursuite de l'action, mais plutôt par une suite de surprise et d'affaiblissement de sa compréhension. Le doute et la confusion conduisent ce dernier vers la fin, mais c'est pour la trouver plus incertaine encore que le début.

C. Un début et une fin incertains – Les deux quêtes :

Dans *Terrasse à Rome,* nous ne connaissons pas toujours la fin des récits, comme c'est le cas pour Abraham Van Berchem qui meurt, et Eugenio qui se suicide. Et lorsque nous la connaissons, nous ignorons souvent le début : le commencement de l'histoire. Par exemple, l'apparition d'Abraham dans le texte est douteuse. Soudainement, nous le voyons surgir comme une figure dans une gravure. Nous méconnaissons le lien antérieur entre lui et Meaume, mais nous comprenons qu'ils sont amis. Ensuite nous découvrons que c'est leur deuxième rencontre, car, arrivé à Rome, le vieil homme dit au graveur « Un jour tu ne voulais pas vivre et je t'ai sauvé » (T.R.66). Le questionnement sur la présence d'Abraham se reporte alors sur la tentative de suicide de Meaume qui n'a jamais été mentionnée dans le texte. Pourquoi ? Comment ? Quand ? nous pouvons bien sûr la lier à la suite de sa défiguration, mais tout reste sans preuve, ni trace. Le texte nous dit qu'après son accident Meaume sort de Lunéville, va à Bruges, puis à Anvers, et finalement se rend à Mayence, où il partage une chambre avec son ami Errard le Neveu. Nous connaissons donc le récit de l'errance de Meaume, mais n'avons aucun indice sur sa tentative de suicide, mentionnée par Abraham et rapportée par Meaume sans aucun commentaire. De même pour Oesterer, dont nous ignorons le lien avec le graveur. Vers la fin du livre, nous découvrons qu' « il avait été formé, dans les années 1640, par Abraham Van Berchem à Anvers » (T.R.93). Etaient-ils aussi des artistes ? Des graveurs ? L'année et le lieu étaient déjà mentionnés au début du livre quand on parlait de Meaume. On

[50] ***Encyclopédia universalis. CD-ROM. Version 7.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

revient, on vérifie, on ne trouve aucun lien entre les trois au début, même si le texte nous dit qu'ils vivaient presque dans le même lieu et en même temps !

Le résultat est une mosaïque de "bouts" d'histoires, de fragments de vie qui se réunissent dans le cadre illusoire de la biographie de Meaume. Cependant, dire que le livre parle de la vie de Meaume ne suffit pas. L'histoire commence avec le personnage principal, signalant la date de sa naissance, 1617. Quand le narrateur reprend la parole il commence en 1639. Il fait une ellipse sur les vingt premières années de la vie de son héros. Puis, il le sépare de Nanni, sa bien aimée, pour la poser comme objet de désir du graveur et lancer une quête. Mais cela est remis en cause, car le graveur ne semble pas vraiment à la recherche de cette femme. Au début, il y a bien une insistance sur la poursuite :

« Elle le voyait se dissimuler derrière les parapets des ponts au-dessus des canaux. Derrière la margelle de pierre des fontaines sur les places. Elle le voyait mêler son ombre à l'ombre noire des porches et à celle plus étroite et plus jaune que projettent derrière elles les églises. » (T.R.12)

Mais, plus loin, nous le voyons fuir Nanni, la fille de l'orfèvre : « il la regarde (…) il court » (T.R.26). Cela renvoie au début de la rencontre, à la première fois que le graveur rencontre la fille. Le narrateur signale que « sa beauté le laissa désert » (T.R.11). Le mot *désert* pourrait être interprété de plusieurs façons, mais ce qui compte ici, c'est que Meaume frôle déjà la solitude qui va ressurgir ultérieurement dans le texte.

Des récits représentent des classes d'unités et des niveaux qui s'entrecroisent à cause de la multiplication des récits. L'unité éclate. Elle n'est plus déterminée. La fin devient, alors, incertaine. Quignard déplace à plusieurs reprises le point final en essayant de ne pas perturber la lecture. Le roman commence avec la naissance de Meaume, et c'est lui-même qui raconte sa propre histoire : « Meaume leur dit :… » (T.R.9), (Le lecteur reste perplexe sur l'identité des récepteurs) ; et il finit avec une scène présentant l'enfance du Meaume, comme si l'histoire n'avait pas trop avancé.

Si le narrateur a l'intention de relater l'histoire de la vie du graveur, alors la logique commande que le livre se termine avec la mort du personnage. Mais, le déroulement du récit efface cette hypothèse, malgré la crédibilité qu'elle inspire. L'attirance que la limite peut exercer sur le lecteur disparaît puisqu'il rencontre quatre fois cette mort avant la fin du livre. Nous en avons quatre versions, qui correspondent aux quatre niveaux d'écriture que nous avons évoqués, et qui supposent l'existence de quatre "livres". Alors nous pouvons imaginer que pour chacun d'eux il y a une fin.

- La première version, chapitre XXVIII : « C'est Marie Aidelle qui berce le cadavre de Meaume suicidé chez Honthorst. » (T.R.83), ce qui suppose une mort rapide et volontaire.
- Puis le narrateur raconte une scène d'agonie lente, chapitre XLI : « Alors elle alla dans la chambre où Meaume le graveur, âgé de cinquante ans, agonisait et elle prit sa tête dans ses bras et le berça jusqu'à ce qu'il mourût. » (T.R.115).
- Ensuite, chapitre XLIII : « il meurt sans avoir rien pu déglutir. » (T.R.118).
- Et finalement le narrateur, sans aucune précision, décrit dans la dernière page une

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

mort solitaire, chapitre XLVII : « Il se laissa mourir. » (T.R.128).

Les quatre versions suggèrent des hypothèses différentes qui déclenchent, elles aussi, une série de questions. Pourquoi Meaume se laisse-t-il mourir ? Est-ce un suicide ou est-ce la conséquence de l'agression de son fils ? A la fin de sa vie il n'a pas arrêté de produire et il était toujours entouré par ses amis : est-ce l'apparition de son fils qui bouleverse sa situation ?

Quignard "dé-fascinise" son histoire. En en déplaçant la fin, il rend même le commencement incertain. Au début Meaume dit : « Maintenant je vis à Rome où je grave ces scènes religieuses et ces scènes choquantes. » (TR.10). Puis le narrateur reprend le récit à partir de 1639. Nous comprenons au milieu de l'histoire qu'en mai 1664, il y eut un « bûcher de livres et d'images dénaturées sur le Campo dei Fiori. » (T.R. 89).

Nous sommes ainsi sans cesse amenés à nous interroger sur l'origine et sur la fin du roman. Les quatre versions de la mort n'influencent point le lecteur dans sa recherche de sens. Premièrement, il l'attend dès le début. Deuxièmement, il ne développe pas un lien affectif avec le héros. Et enfin, cette mort ne semble rien perturber. Cela rend encore plus compliquée la détermination de l'enjeu de cette histoire. Soit il y a des éléments qui peuvent aider à formuler une supposition, mais ils restent suspendus sans trouver aucune racine à la fin ; soit il y a des mots, des symboles dispersés dans le texte mais qui ne peuvent se regrouper pour permettre d'avancer une hypothèse. Quignard affiche des dates de naissance et de mort, mais le récit ne commence ni ne se termine ni avec les uns ni avec les autres : ouvert dans les deux sens, il n'a ni début ni fin. Comme si c'était une spirale perdue dans l'espace ! Le livre se termine parce qu'il y une page blanche. Il n'y pas de préparation de la fin, pas de paragraphe terminal ni de dénouement. Nous pourrions facilement imaginer une suite. Le livre se termine au chapitre XLVII, mais il aurait pu aller encore plus loin.

Chantal Lapeyre-Desmaison, dans *Mémoires de l'origine*, qualifie d'« écriture revenante » [51] cette présence des fantômes dans l'œuvre. Mais nous préférons utiliser ce terme dans le sens du retour aux origines. L'origine est liée à l'avenir, c'est pourquoi le livre ne se termine pas et il pourrait continuer au-delà de l'espace de l'écriture. En partant du passé, l'auteur perturbe l'idée de l'avenir, il la met dans un cadre de surprise. Ce qui donne à l'imprévisible une place plus importante au sein du récit que nous allons évoquer comme moments de risque. Quignard souligne que :

« Il y a un point qu'on n'a jamais montré dans les romans « contemporains » que j'écris : les événements se passent dans l'année qui va suivre la parution du livre lui-même » [52] .

Ainsi, nous pouvons dire que le sens réside au-delà des portes que l'écrivain a laissées ouvertes.

Nous ne savons plus où commence l'histoire ni où elle se termine. C'est pourquoi nous pouvons recourir aux unités fonctionnelles, qu'elles soient distributionnelles ou

[51] Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, p. 202.

[52] Chantal Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard le solitaire, p. 145.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

intégratives, proposés par Barthes pour l'analyse structurale des récits. Le livre présente des moments de risque où chaque acte présente une alternative, mais avant de savoir quel sera le choix du personnage en question, un narrateur nous surprend avec un nouveau récit. Tout reste ouvert, sans fin. Cela établit une béance continue du texte narratif. Selon Jean Pierre Richard

« La narration fait le choix de jeter des sons, des mots, des sensations, de les attacher les uns aux autres, puis de les suspendre au-dessus du rien comme un vaste et chatoyant filet » [53] .

Les récits tressent un texte rempli de trous [54] . Chacun représente non pas un vide, mais une ouverture vers un au-delà mystérieux qui entraîne le lecteur vers des zones inexplorées et inédites de l'histoire. Ces zones inexplorées renvoient aux parties qui ont été supprimées des quatre livres. C'est le reste inédit que l'auteur empirique a décidé de ne pas inclure dans sa quête. C'est pourquoi il y a comme une sorte de progression vers l'inconnu ou l'inattendu qui passe par le biais d'un laçage des énigmes.

Car ici, les énigmes, ne peuvent être prises dans le sens de détonateurs, et d'annonces du récit, puisqu'elles restent souvent en suspens, glissant de l'un à l'autre sans être résolues. Le lecteur, de temps en temps, sent qu'il est en face d'une sorte d'indice qui devrait se développer ensuite, et trouver son écho et son sens dans un événement ou une situation particulière. Cela crée dans son esprit une attente. Parfois l'attente aboutit à un éclaircissement, c'est-à-dire que l'indice est bien reconnu plus tard comme tel de façon rétrospective : c'est le cas du terme de la "*gorge"* qui se répète au début du texte, « j'ai coupé aux ciseaux la gorge » (T.R.21), et qui va aboutir à l'égorgement de Meaume et sa perte de voix à la fin. Mais maintes fois, le lecteur rencontre des signes qui lui paraissent constituer des indices, et qui n'aboutissent pourtant à aucun développement signifiant - sinon dans un autre livre de Quignard, comme c'est le cas de la vieille sœur qui urine, de l'oreille dans le bocal de verre et de l'âne. Nous allons développer ces associations à la fin de cette partie dans : « La perte comme réseau livresque ».

Nous avons ainsi l'impression que le livre s'éparpille avec l'avancement du texte narratif. Rien ne se tient et toute tentative de saisie est vouée à l'échec [55] . Nous le relisons et nous nous arrêtons sur la dernière phrase qui semble sans lien avec l'histoire : une comparaison entre le visage brûlé de Meaume et celui des enfants dans la mesure où tous les deux ne reflètent aucune expression. Nous nous demandons si Quignard a brûlé le visage du graveur pour le garder dans l'enfance : Meaume n'est-t-il pas une nouvelle orthographe de « môme » ? Est-ce un nom commun ou un prénom ? D'un côté, nous avons une précision sur les prénoms et les noms des personnages, comme si le narrateur

[53] Chantal Lapeyre-Desmaison, Mémoires de l'origine, p. 205.

[54] Dans *Albucius*, Quignard répète le terme «Je noue » (p.72) pour comparer le travail de l'écriture à celui du laçage, qui assemble des pièces et des morceaux.

[55] Ici on ne peut qu'être d'accord avec Chantal Lapeyre-Desmaison quand elle mentionne que « l'œuvre n'est pourtant pas (…) tentative de saisie, capture en son essence. Elle est le ravinement, ce qui reste quand la pluie des choses a déferlé », *Pascal Quignard le solitaire Op. cit.,* p. 15.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

voulait retracer tout l'arbre généalogique de chacun : Anne-Thérèse de Tourangeou, Abraham van Berchem, Nanni Jacob Veet Jakosz, Claude Gellé le Lorrain et ainsi de suite ; et de l'autre côté, Meaume reste sans précision. Cette incertitude sur l'enfance du personnage principal amène le questionnement sur l'indice parental dans l'œuvre. Nous nous demandons pourquoi Meaume a refusé d'avouer sa paternité à son fils ? Pourquoi n'a-t-il pas cédé à la demande de son fils Vanlacre qui est venu à sa recherche ? Cet acte reste injustifié si nous ne remettons pas en doute l'enfance de Meaume. Son attachement à Abraham Van Berchem qui était plus âgé que lui, et le tableau de Hildebrand nous prouvent qu'il était à la recherche d'une certaine vérité. Quignard l'a dit indirectement quand il a précisé que selon les propos de Poilly, son compagnon romain, Meaume « tant qu'il vécut à Rome, il pénétrait dans la petite église si singulière de la Bouche de la Vérité » (T.R.92). Quelle vérité recherche-t-il si ce n'est celle de son origine ? Meaume, dès le début semble être à la recherche de quelque chose qui n'est plus accessible : son enfance. Il ne peut pas être père tant qu'il ignore cette partie de sa vie. *Terrasse à Rome* ne se termine avec aucune retrouvaille, il renvoie à un début inconnu, à une origine incertaine. Ainsi, il reste ouvert.

Cela rejoint un autre point énigmatique dans le texte : l'histoire des huit extases de Meaume rapportée par son compagnon romain Poilly. Il les explique en les énumérant avec détails et on les rencontre plusieurs fois dans le texte. Elles reviennent sans cesse sous différentes formes. Au début Poilly rapporte les propos du graveur : nous pensons, alors, qu'il les a retenus oralement. Puis nous découvrons un titre, écrit en italique, d'un livre qui s'intitule : *Huit extases de Meaume le Graveur.* Ces extases sont : Une toile offerte par Claude Gellée dit le Lorrain, une oreille humaine dans un bocal, une tapisserie représentant Ulysse nu cachant son sexe du regard de Nausicaa, un dessin d'une jeune fille au long visage, une gravure à la manière noire de Meaume lui-même, et le rêve de Nanni. Le texte dévoile six extases. Il en reste deux. Nous ne les connaîtrons jamais. Sans chercher à trouver le lien qui les unit, nous nous arrêtons sur le mot lui-même : extase signifie contemplation, isolement et arrachement à soi. Cela pourrait être une station vitale dans la vie quotidienne d'un artiste, qui lui offre la possibilité de l'oubli de soi. Cette procédure le met seul au monde et redéfinit sa relation à l'altérité.

Ainsi, Meaume vit normalement avec les gens malgré tous les événements qui auraient dû le transformer en un être exclu. Mais, d'un autre côté, son refus de paternité rend fragile une telle constatation. Il refuse d'être le père de son fils. Selon Denis Vasse dans *La Chair envisagée* [56] , un tel refus signifie celui de l'héritier, du successeur, c'est-à-dire le refus de se considérer comme sujet ayant le droit de renaître. C'est une manière de se protéger de l'altération, donc de nier le corps. Dans le texte, Meaume cache son visage avec un chapeau de paille, mais il ne cache pas son corps. Et s'il ne cache pas son corps, qui est bien présent dans plusieurs tableaux, il ne le représente jamais que de dos - silhouette méconnaissable.

Il y a d'autres passages qui restent en suspens de signification dans le texte, et laissent le lecteur perplexe sur leur interprétation et leur présence. Le lecteur rencontre ainsi un discours sur la colère et un autre sur la jalousie : deux définitions :

[56] Denis Vasse, *La Chair envisagée, la génération symbolique*, éditions du Seuil, 1988.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« La jalousie précède l'imagination. La jalousie, c'est la vision plus forte que la vue. » (T.R.100)

et

« La colère est aussi exaltante et vertigineuse que la volupté » ou « La colère signifie la récusation de la couleur. » (T.R.77)

Nous pouvons associer ces deux termes –jalousie, colère- à l'accident de la défiguration, mais cela reste insuffisant, car la manière dont ils sont mentionnés provoque le doute. Il ne s'agit pas d'analyser l'état psychique de Meaume. De cela il n'est jamais question. Mais ces deux notions impliquent une haine originelle, une souffrance qui s'accorde avec la signature en croix.

Nous remarquons que tous les tableaux de Meaume sont signés en bas à gauche : « A gauche en légende gravée : sedens super asinam Lucius. Meaum. Sculps. August. 1656. Puis la croix de Malte » (T.R.32). Les œuvres artistiques sont habituellement signées en bas à droite. Dans le mode de lecture occidentale, qui passe de gauche à droite et de haut en bas, la partie gauche est celle de l'origine, du commencement. Or, le graveur met sur cette partie une croix, symbole de la souffrance, souffrance de l'incompréhension et de l'invisible. Origine, enfance, souffrance et invisibilité : voilà ce qui véhicule le désir de Meaume, et ce qui le conduit à créer.

Nous rencontrons le graveur à partir de 1639. Aucune indication sur ce qui s'est passé avant. Pourquoi est-il devenu peintre ? Comment a-t-il choisi un tel métier ? Tout ce qui est dit est que sa grand-mère l'a baptisé. Pourquoi sa grand-mère ? Où sont ses parents ? Meaume affirmait que « les faces des enfants sont incertaines » (T.R.128), lui, dont le visage mutilé ne manifeste plus rien non plus. Nous signalons ici une certaine séparation entre le visage et le corps : le visage se cache tandis que le corps continue de désirer. Une telle séparation suppose une perte qui va s'inscrire sur le plan psychique aussi bien que physique et qui va donc se traduire dans la voix de la narration.

2. La narration :

A. La voix du narrateur et des personnages :

Nous avons souligné qu'il y avait un emboîtement hiérarchique très complexe entre les niveaux du texte. Plusieurs livres, plusieurs narrateurs, et par conséquent plusieurs niveaux de narration. De temps en temps, le narrateur ou l'essayiste adresse la parole au lecteur pour légitimer son discours et diminuer l'effet de l'incertitude et de la confusion, en faisant des remarques sur les tableaux, ou en précisant, par exemple, que ce sont : « les deux gravures les plus célèbres qui ont été conservées de Meaume le graveur» (T.R.90). Mais l'incertitude touche aussi le style des récits. Des *propos* prononcés par des personnages sont mis entre guillemets, et sont rapportés soit à l'écrit par des biographes de Meaume le graveur, comme c'est le cas de Grünehagen, soit à l'oral, comme c'est le cas de Poilly, ce qui distancie l'accès aux informations. Tous ces renseignements sont parvenus à quelqu'un qui donne l'impression d'avoir des documents devant lui. Cela ne l'empêche pas de se comporter à l'occasion comme un narrateur intradiégétique-homodiégétique, c'est-à-dire comme s'il était présent au moment où s'est

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

passé l'événement, et en faisant des remarques qui supposent sa présence. Ainsi d'un dialogue entre Marie Aidelle et Meaume :

« Meaume murmura : « Je pense que c'est le tanneur qui vous l'a vendue ? - Le colporteur, dit-elle. - Si vous préférez. » » (T.R.47)

Après la fermeture des guillemets qui signale la fin de cet échange, le narrateur intervient pour faire une remarque :

« Car le colporteur avait été tanneur. » (T.R.47).

Le récit principal, comme nous venons de le dire, est l'histoire de Meaume. Sa vision ou sa philosophie, sa technique artistique, ses amours et ses amitiés nous sont rapportées par des personnages, sous forme de récits dont certains n'ont pas directement de lien avec lui. Mais ce qui le concerne directement est raconté par plusieurs personnes et écrit dans plusieurs "livres", dont chacun représente un niveau d'écriture différent. A ce titre, les quatre livres que nous avons précédemment distingués dans *Terrasse à Rome* [57] deviennent autant des registres d'énonciation distincts et l'histoire de Meaume apparaît dans chacun d'eux comme récit enchâssé. Il apparaît, ainsi, dans sa biographie, dans le livre de Grünehagen (biographe), dans celui du narrateur hétérodiégétique et dans celui de l'essayiste.

C'est une sorte d'œuvre dans l'œuvre, comme un récit dans le récit, un *méta-récit*, selon les termes de Gérard Genette [58] . Ce récit peut figurer sous forme orale ou écrite ou se donner ouvertement comme un récit intérieur : c'est le cas des récits de rêve et des analyses des tableaux peints par Meaume. Ces récits de second degré peuvent être assumés par une représentation non-verbale, souvent visuelle que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique, comme c'est le cas du récit d'Abraham.

Ici, il faut souligner que les relations unissant les récits métadiégétiques aux récits premiers dans lesquels ils s'insèrent, dans *Terrasse à Rome*, sont rarement des relations de causalité, et le récit second ne joue presque jamais une fonction explicative. Elles sont plutôt d'ordre thématique n'impliquant aucune continuité spatio-temporelle, et confortant donc l'hypothèse des "livres" différents et des niveaux d'écriture. Relations de contraste ou d'analogie, c'est-à-dire non d'enchaînement, mais de médiation. Cela rejoint le registre argumentatif que l'essayiste tente d'insérer dans le roman. C'est le cas, par exemple, du récit d'Eugenio, que nous allons bientôt expliquer en détail, et qui peut jouer une fonction persuasive par rapport à celui de Meaume.

En ce qui concerne les niveaux de narration, il est intéressant de signaler qu'il n'y a pas un niveau plus important que d'autre. Nous pouvons, certes, dire que les petits récits sont les subdivisions du premier, celui du Meaume avec lequel le narrateur ouvre son livre ; mais, lors de la lecture, nous ne ressentons ni la domination, ni la priorité de l'un sur l'autre : chaque niveau prend son ampleur d'une façon indépendante. En principe, dans

[57] L'autobiographie de Meaume le graveur, l'histoire de Meaume racontée par un narrateur hétérodiégétique, les livres des biographes et des témoins, et finalement le livre d'un essayiste qui possède tous les documents précédents et qui veut écrire un essai sur l'histoire de la gravure à la manière de l'eau forte au XVII^{e} siècle.

[58] Gérard Genette, *Figures III,* éditions du Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 239.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

un récit, le passage d'un niveau à l'autre ne peut être assuré, nous dit Genette, que par la narration : « acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation » [59], "embrayage" créant un mélange entre deux mondes, celui que l'on raconte et celui où l'on raconte. Mais chez Quignard, ce passage est souvent simplement assuré par la division en chapitres, et ce sont des blancs et des chiffres (les numéros des chapitres) qui assurent cette fonction. Cela crée de l'inattendu et un choc, car selon Genette « toute autre forme de transit est impossible, du moins toujours transgressive » [60]. Bien sûr ce n'est pas le seul moyen par lequel Quignard effectue le passage : il y en a d'autres, notamment la description de représentations visuelles et de scènes peintes.

Cette absence de hiérarchie fait que chaque narrateur exerce de manière très libre la distance à son propre récit. Tantôt il est proche et donne des détails et des précisions amenant l'impression d'une très grande fidélité, donc d'une très grande objectivité. Tantôt il s'éloigne de la réalité des faits comme un spectateur se tenant à distance du tableau qu'il observe : il propose un récit flou, subjectif et parfois sans fin.

C'est qu'il n'est pas le seul dépositaire de la vérité, du secret ; il accepte ou subit la discussion. Il tient parfois à marquer nettement son rôle en justifiant le contenu ou la portée de son propos, et en nous faisant pénétrer dans son atelier de travail. Souvent, comme s'il voulait se détacher davantage de sa fiction, Quignard adjoint à son narrateur un éditeur dont la tâche consiste soit à présenter au public un document trouvé ou confié - comme lorsqu'il signale après une discussion entre Meaume et Claude le Lorrain, rapportée par Poilly, que « la version n'est pas la même chez Grünehagen » (T.R.33) - soit à retoucher lui-même le texte pour le corriger, le mettre en ordre ou l'annoter, comme s'il s'agissait d'une édition critique, en faisant des remarques comme « Telle était la vie des peintres jadis » (T.R.60). Pour gagner la « confiance », du lecteur, le dialogue narrateur-lecteur devient encore plus ouvert. Le narrateur ne se contente pas seulement d'expliquer au lecteur, il prend aussi son parti : « Dans la colère nos oreilles cessent d'entendre » (T.R.77). Ainsi, nous retrouvons plusieurs narrateurs qui racontent des histoires.

Cette dispersion narrative s'atteste aussi par d'autres procédés. La première phrase du roman est : « Meaume leur dit : Je suis né l'année 1617 à Paris » (T.R. 9). Tout de suite nous imaginons qu'il s'agit de la biographie de ce personnage, qui raconte directement sa vie à des personnes, à un groupe de gens. Dans le deuxième chapitre, le narrateur reprend la parole et c'est lui qui commence à raconter la vie de Meaume à la troisième personne du singulier. Puis, un des personnages raconte quelques détails de la vie de ce graveur et ainsi de suite… Se succèdent des discours directs et indirects, lettres et livres, en une progression sous forme de spirale. Nous avons du mal à limiter un *récit cadre* et des *récits intérieurs* selon les termes de Guy Larroux [61].

[59] *Ibid*., p. 243.

[60] *Ibid*., p. 244.

[61] Guy Larroux *Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question,* Nathan, Paris, 1995, p. 50.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ainsi se confondent proximité et distance, montrer et raconter, incertitude du lecteur entre le réel et la fiction. Jouant sur la distance, Quignard dispose d'une série de procédures que l'on peut classer sur une échelle allant du maximum de distance au minimum. La multiplicité des personnages et la diversité d'actions dans *Terrasse à Rome* ne brouillent pas la complémentarité entre les deux, mais elles font resurgir l'interrogation sur la priorité. Les deux, personnages et actions, sont indissolublement liés, et le lecteur ne peut s'empêcher d'approfondir sa vision des uns par rapport aux autres, de se demander par exemple, si le personnage est soumis à l'action ou si l'action du récit subit l'influence du personnage et de son état psychique.

Car l'histoire de Meaume peut être considérée comme un cas limite d'« a-psychologisme littéraire » [62] . La violence de quelques événements, sur le plan psychique ou physique, crée le besoin, chez le lecteur, d'avoir un éclaircissement minimum sur l'état du personnage. Il veut saisir le bout d'un fil descriptif de son état psychologique, même s'il va ensuite se lancer dans l'imaginaire et développer lui-même tout ce qui n'est pas explicite. Or, tout ce qu'il trouve, c'est une absence, un trou [63] . Chaque fois que la description est demandée ou espérée, le lecteur ne rencontre qu'un blanc et des points d'interrogation qui ne cessent de s'accumuler au fil du texte. Tentative de suicide, brûlure du visage, mutilation d'une oreille et mort sont toutes des actions violentes liées à la psychologie des personnages ; mais, dans *Terrasse à Rome*, le lecteur sent que l'action importe plus elle-même et non pas comme un indice de tel trait de caractère. Meaume aime, s'enfuit, erre, grave sans que nous puissions nous former une idée sur ce qu'il est. C'est pour cette raison que nous ne développons aucun lien affectif avec le personnage et que nous restons indifférents devant les quatre versions de sa mort. Parfois nous retrouvons des indications "brutes" à propos du caractère, car une description générale de la jalousie et de la colère survole le texte sans se référer directement aux personnages. Le lecteur peut facilement les relier à Meaume, mais cette piste conduit vite à une impasse et reste sans appui : on peut en formuler d'autres, dire qu'il est en colère ou jaloux pour telle ou telle raison, mais on ne peut pas lier quelque action que ce soit avec ces sentiments. Le brouillage psychologique des personnages perturbe le lien entre les actions et rend confuse la relation de cause à effet : le lecteur ne sait plus si tel personnage est devenu comme cela à cause de tel événement ou si telle action s'est produite dans le texte à cause de tel personnage. Après la brûlure du visage de Meaume, « il court, court. » (T.R.27), puis le narrateur souligne que :

« Il resta vingt jours sans mettre le nez dehors dans une auberge sur l'autre rive du Rhin où il était logé avec six autres hommes dans une espèce d'étable. » (T.R.27)

Le lecteur se contente de voir que l'espace se resserre de plus en plus jusqu'à la

[62] Pour reprendre les termes de Tzvetan Todorov dans *Poétique de la prose suivi de Nouvelles recherches sur le récit,* éditions du Seuil, 1978, p. 34.

[63] Dans *Le salon du Wurtemberg*, le roman commence par une accentuation de ce sentiment de vide qui se manifeste concrètement dans le texte sous la forme d'un vide dans la bouche. Florent, le personnage principal explique : « Le dentiste m'avait arraché une molaire. (…). Il m'en reste le créneau vide dans la bouche, où je passe la langue » *Le salon de Wurtemberg,* Gallimard, 1986.p. 12.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

fermeture pour pouvoir découvrir le sentiment de Meaume et ses comportements tout de suite après l'accident. Mais la phrase suivante déçoit cette attente :

« Puis il quitta ce monde, traversa le Wurtemberg, les cantons, les Alpes, les Etats, Rome, Naples. Il alla cacher son visage à Ravello deux ans durant au-dessus du golfe de Salerne. » (T.R.27)

Nous avons presque trois actions différentes dans ce petit paragraphe : évasion, isolation et puis errance. Chacune représente un projet à approfondir ; chacune mériterait un arrêt pour comprendre les réactions ou les sentiments intérieurs de Meaume. Mais, les phrases se succèdent sans s'arrêter sur l'effet psychologique. Ainsi, le lecteur a tendance à prendre chaque action comme un fragment séparé du reste, à imaginer ce qui se passe en s'appuyant sur les mots bien plus que sur la succession des faits.

Il est donc vain de chercher dans le texte toute trace de logique chronologique-causale (« Post hoc, ergo propter hoc » [64]). Personnages et actions sont présentés, chacun vit en autarcie. Alors que les secondes surgissent, les premiers agissent suivant leur propre rythme. Cela fait partie du choix de l'écrivain, qui vise à affaiblir la cohérence de la lecture pour rendre plus efficace, plus concret l'effet de surprise dans le texte [65] .Chez Quignard le lien entre le personnage et l'action se brise.

B. L'enchâssement :

Le récit commence avec Meaume: *« Je suis né … » (T.R.9)* qui est présenté d'abord comme un narrateur second (le narrateur premier ne reprenant la main qu'au deuxième chapitre). Mais la multiplicité des personnages-narrateurs pose ici un problème pour le repérage des récits enchâssés. Il n'y a pas de structure claire comme par exemple : (Meaume raconte que…Abraham raconte que….) [66] . Chez Quignard, des propos directs, des dialogues et une pratique spéciale de la ponctuation perdent le lecteur dans ses tentatives pour repérer le narrateur et les personnages de chaque récit. Les récits s'entrelacent autour des mêmes personnages. Alors que, dans la structure du « récit en abyme », les récits s'articulent autour des narrateurs (donc des niveaux de narration), ils s'entrelacent dans *Terrasse à Rome* autour du personnage "narré" - Meaume – ce qui produit une interpénétration entre l'enchâssement (la subordination narrative) et les témoignages (la juxtaposition narrative). Il est difficile d'en marquer les limites, ce qui donne l'impression que la subordination syntaxique, un des caractères essentiels de l'enchâssement, est absente. Comme elle paraît absente au niveau des phrases : le texte est construit avec des phrases courtes et des chapitres courts, comme s'ils avaient subi

64 Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications,* n°8, éditions du Seuil, 1966. p. 10.

65 Contrairement aux exclamations de Henry James dans son livre *Art of the Fiction :* « Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action ? Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ? ». Cité par Todorov, *Op. cit.*, p. 33.

66 Comme le signale Bernadette Bricout dans son article « conte » dans l'encyclopédie universalis : Dans *Les Mille et une nuits*, cette structure en abyme se reproduit à l'infini comme dans les poupées gigognes. Tzvetan Todorov a mis en évidence ce procédé d'enchâssement: « Chahrazade raconte que Dja'far raconte que le tailleur raconte que le barbier raconte que son frère (et il en a six)... » (La Malle sanglante, Khawam, I).

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

une mutilation. Chaque phrase est indépendante de l'autre, mais elles se lient par un retour des mêmes personnages qui ne véhicule pas une progression quelconque du sens. L'entrée en jeu d'un nouveau nom n'entraîne pas immédiatement une proposition subordonnée qui en raconte l'histoire. Plusieurs noms se suivent et la phrase qui succède à leur nomination n'apporte aucun éclaircissement sur les personnages en question : « Meaume arriva de Lunéville en compagnie d'Errard le Neveu qui le quitta ensuite pour se rendre à Mayence » (T.R.11). Un nom apparaît sans suite, sans aucune information supplémentaire. Qui est-ce ? Quel est son lien avec le graveur ? Que fait-il à Mayence ? Le lecteur n'obtient aucun secours de la part du narrateur. Ainsi, la forme de l'enchâssement est perturbée.

Parfois l'auteur a recours à une sorte d'auto-enchâssement, où l'histoire enchâssante se trouve, à quelques degrés, enchâssée par elle-même. Dans le dernier chapitre le lecteur passe, ainsi, de l'histoire de la mort de Meaume à celle de Marie Aidelle qui raconte à Catherine Van Honthorst l'enfance de Meaume. Il y a plusieurs récits enchâssés : celui d'Abraham, d'Eugenio, d'Oesterer entre autres. Parfois le récit enchâssé prend la forme du livre ou du tableau. L'apparition de Sainte Colombe et de Madame Pont-Carré renvoie à *Tous les matins du monde.* Reste à savoir l'effet que l'enchâssement peut produire dans un récit. Quand on passe d'un récit à l'autre, le premier est rompu, il atteint son thème secret et en même temps se réfléchit dans cette image de lui-même. Le récit enchâssé est l'image de ce grand récit abstrait qui se dilate progressivement avec un système d'éclosion. Il germe du grand récit pour y ajouter une autre dimension.

Nous ne pouvons pas concevoir cette pratique singulière de l'enchâssement sans penser à l'écriture des fragments propre à Quignard. Chaque phrase, chaque paragraphe et chaque chapitre peuvent être considérés comme autant de fragments, et c'est ce qui donne cette impression d'autonomie parataxique. Revenant sur l'image de la germination, nous pourrions dire que chaque fragment constitue une branche. Il n'y a pas d'asymétrie dans cette structure. Les branches fleurissent, donnent des fruits et s'allongent indépendamment du reste. Parfois, à certains endroits les récits s'entrecroisent. Le lecteur sent une multiplication voulue des noms de personnes et des noms des lieux, qui donne une impression de surcharge [67] ; et à d'autres moments, les récits coulent avec une certaine fluidité qui suggère un mouvement dissimulé. Ici nous touchons l'essence de l'écriture de la perte chez Quignard. L'enchâssement et les fragments, comme nous l'avons vu, influencent la fluidité de la narration. Ils mettent plus en lumière la partie non-dite du récit qui se cache derrière ce qui reste. L'écriture de la perte est dans ce sens, une écriture qui a subi une suppression ou une mutilation qui va donner une puissance à la partie qui reste. Ainsi, s'enchevêtrent le continu et le discontinu dans l'écriture de la perte chez Quignard.

B.1. Continu - discontinu :

Cette technique de l'enchâssement remet en cause le thème de la continuité dans *Terrasse à Rome*. Après avoir montré toutes les parties qui contribuent à déstabiliser le

[67] Nous allons développer le thème de surcharge au sens artistique du terme dans « l'écriture baroque » dans la troisième partie.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

lecteur sur le plan narratif ou sur celui du récit, on se demande en quoi l'œuvre est homogène ou, en d'autres termes, continue. Le livre affiche la mention *roman* au-dessous du titre. Dans ce genre, les événements se déroulent normalement selon une certaine logique cohérente qui se manifeste explicitement à travers un processus de succession d'idées, d'événements ou d'actes accomplis par les personnages ; c'est-à-dire à travers un certain continuum. Le roman s'associe au réel et celui-ci à son tour se lie au continu [68] . Dans le même sens Chantal Lapeyre-Desmaisons souligne que *« le plein est romanesque »* [69] . Le principe même de l'enchâssement représente aussi une forme de continuité : on passe d'un récit à l'autre pour revenir ensuite au premier qu'on a suspendu.

Mais dans *Terrasse à Rome,* il en va différemment. On passe d'un récit à l'autre sans préparation, et le lecteur ne retrouve plus ensuite la trace du récit premier interrompu. En même temps, les récits qui "germent" du premier ne sont pas terminés, comme nous l'avons souligné antérieurement dans « un début et une fin incertains ». Donc, à la place de la continuité qui devrait être reflétée par le principe du roman, la discontinuité s'installe. Elle convoque l'idée d'un monde dont l'ordre est soit absent soit invisible. C'est le laisser-aller d'une réflexion sans méthode - ce qui justifie les questions que nous avons posées au début : le déplacement du début et de la fin, la coupure des récits, les personnages sans histoires et la diversité des lieux confirment cette idée d'incohérence. Ce sont les formes de la discontinuité dans le texte. Ainsi, une tension naît entre l'enchâssement, qui demande une forte maîtrise des techniques de l'écriture, et la discontinuité qui se manifeste parfois sous forme de fragments et qui renvoie, d'après Jean-Louis Galay, à l'idée d'une *« hésitation prolongée »,* d'un *« manque de maîtrise »* [70] ou d'une *« lâcheté »* de la part de l'écrivain, selon les propres termes de Susini-Anastopoulos [71] .

La discontinuité a une structure négative, paradoxale et déceptive. Elle donne l'impression qu'il y a toujours quelque chose de caché, du "non-dit" selon les termes de Quignard. C'est-à-dire qu'elle a une substance symbolique, mais puisqu'elle est considérée comme négative, elle n'exprime ce contenu qu'en le maintenant indésignable. Jusqu'à la fin de *Terrasse à Rome,* le lecteur s'interroge sur ce "non-dit" du texte et essaie d'établir des hypothèses sur ce qui lui échappe, sur ce contenu mystérieux qu'il n'arrive pas à saisir via le texte visible. Ainsi, l'efficacité de la discontinuité, dans le livre de Quignard, ne s'exerce que dans la bipolarité de l'ordre et du désordre, car elle n'est ni originelle, en considérant que toute source de pensée est fluide, ni spontanée, puisqu'elle est insérée dans un cadre romanesque. Or dans le roman, en principe, rien n'est gratuit. Cela a plusieurs conséquences : premièrement la discontinuité signifie et en même temps elle est irréductible aux contenus manifestes ; le lecteur sent que le passage non préparé

[68] Selon Maurice Blanchot, dans *L'Entretien infini,* on suppose, le plus souvent implicitement, que le réel est continu et c'est avec Aristote que le langage de la continuité devient le langage officiel de la philosophie. Gallimard, 1969, p. 8.

[69] Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine, Op. cit.,* p. 220.

[70] Jean-Louis Galay, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », in *Poétique,* éditions du Seuil, n° 31, septembre, 1977, p. 337.

[71] Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Ecriture fragmentaire,* PUF, 1997, p. 72.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'une idée à l'autre produit un effet influant sa lecture, mais il n'arrive pas à traduire cet effet par le contenu textuel, comme si la discontinuité liait et séparait en même temps. Deuxièmement, elle accueille la diversité des interprétations sémantiques non pour les exprimer mais pour en opérer une formalisation paradoxale et déceptive, car elle récuse le lien qu'elle laisse pressentir. Elle encourage l'imagination du lecteur à interpréter seulement pour lui procurer une déception à la fin. Le lecteur a ainsi besoin de développer une interprétation pour que son échec soit justifié. Créant un vide qui s'accompagne d'un sentiment d'incomplétude et de perte, ce processus déstabilise toute assurance quant à un sens qui serait déjà acquis, promis ou à venir.

Dans *Terrasse à Rome,* nous avons d'un côté des passages qui ne se lient pas entre eux, ni ne s'insèrent dans un groupe - ce qui reflète la volonté d'une écriture fragmentaire ; et de l'autre côté, nous avons une écriture qui s'inscrit dans un espace romanesque, et qui devrait donc fonctionner selon un certain ordre logique et cohérent. Rappelons-nous qu'on n'est pas dans l'univers des *Petits traités,* de *La haine de la musique* ou du *Sexe et l'effroi* qui sont des ouvrages portant le titre d'essai et qui sont écrits selon une technique fragmentaire claire, avec des paragraphes séparés de blancs ou d'étoiles. Le blanc ou le vide dans un essai appelle à la méditation sur ce qui vient de se dire, ou il se manifeste comme une introduction à ce qui va suivre. Dans les deux cas il n'est pas "frustrant" pour un lecteur qui cherche à suivre les arguments de l'analyste. En tant que destinataire, le lecteur reçoit passivement le message selon l'ordre choisi par l'écrivain. Mais, le fait d'introduire un tel système dans un espace romanesque perturbe le récepteur qui perd peu à peu confiance en un narrateur qui lui paraît essayer de lui cacher des informations et ne pas dire toute la vérité. Ce qui lie, habituellement, le lecteur au roman est d'abord la révélation d'une vérité quelconque ; puis le rapport à un espoir donné par la parole d'un narrateur [72] . Ainsi, le lecteur de *Terrasse à Rome* ne peut pas rester indifférent devant les blancs, les sauts et les interruptions des récits du texte. Il essaie toujours de remplir le vide et de chercher le manque qui rôde dans cet espace romanesque construit selon un rythme fragmentaire. En d'autres termes, le lecteur ressent plus la présence de la partie perdue dans l'écriture que celle qui reste.

Nous avons vu plus haut comment Quignard choisi une présentation typographique spéciale à son roman pour lui donner l'image de l'écriture fragmentaire. Reste à savoir si la fragmentation touche aussi la progression des phrases au niveau sémantique.

B.2. Le non-dit dans le fragment :

Le fragment donne lieu à des jugements radicalement opposés. Il appelle souvent à une définition négative : éclatement, dispersion, déconstruction, coupure, voire blessure sont les termes fréquemment liés à cette forme d'écriture. C'est une partie d'un tout si vaste et si confus qu'il détient cette force qui fait alterner la parole et le silence et « porte l'asphyxie des mots dans les mots eux-mêmes », selon André Guyaux [73] . L'histoire de ce style

[72] Comme la Bible, le roman est un récit d'essence plus ou moins religieuse qui s'associe à un concept de vérité. Voir *L'Ecriture fragmentaire,* de Françoise Susini-Anastopoulos *Op. cit.*, p. 80.

[73] André Guyaux, *Poétique du fragment,* éditions A la Baconnière, Neuchâtel, suisse, 1985, p. 9.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

d'écriture n'est pas mise en cause [74] , mais, ici, il s'agit bien de préciser la nouveauté de Quignard qui est d'y recourir dans un espace et un projet romanesques.

Examinons le texte pour voir sur quels critères nous avons considéré l'écriture de ce livre comme fragmentaire :

« Meaume leur dit : « Je suis né l'année 1617 à Paris. J'ai été apprenti chez Follin à Paris. Chez Rhuys le Réformé dans la cité de Toulouse. Chez Heemkers à Bruges. A Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé. Pendant deux ans j'ai caché un visage hideux dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie. Les hommes désespérés vivent dans des angles. Tous les lecteurs des livres vivent dans des angles. Les hommes désespérés vivent accrochés dans l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirent pas, sans parler, n'écoutent personne. La falaise qui domine le golfe de Salerne était un mur qui donnait sur la mer. » (T.R.9)

Le narrateur présente un personnage qui raconte une histoire. Celui-ci, au début, donne l'impression qu'il est en train de raconter sa vie : date et lieu de naissance. Puis il retrace son parcours professionnel à travers les noms de ses maîtres et ceux des lieux de son apprentissage. Ensuite, il passe à un évènement concernant sa vie affective suivie d'une réflexion générale sur les hommes désespérés, et finalement sur les lecteurs. Nous ignorons à qui il s'adresse, et ses arguments s'arrêtent ici : il n'y aura pas de suite, c'est la fin du premier chapitre. Ensuite, le narrateur reprend la parole pour poursuivre l'histoire de ce personnage. Nous pourrions imaginer que ces réflexions sur l'homme n'auraient pas la même forme si elles étaient présentées dans un recueil de fragments ou dans un essai. Mais, ici, les sauts d'une idée à l'autre et les images qui les accompagnent renvoient à la densité d'une écriture tranchante présentée dans un cadre romanesque. Dans cette perspective, nous partageons l'opinion de Norbert Czarny, selon qui ce roman n'a pas la forme fragmentaire traditionnelle,

« mais il se lit aussi comme on regarde une mosaïque, l'œil à la fois attiré par la partie et le tout. Ici, le rythme des phrases, le jeu sur l'ellipse, le silence ou au contraire la scène (très rarement employée par le romancier) donne cette impression du détail, et de l'ensemble dont il fait partie » [75]

Le lecteur de *Terrasse à Rome* est impressionné par la force et la solitude de chaque mot qui lui font oublier le lien avec l'ensemble, ou plutôt la cohérence qu'il peut invoquer avec le reste du livre. En d'autres termes, nous avons ici un problème de sens qui va être déterminé par la réceptivité du lecteur. L'interprétation de la succession de ces phrases doit respecter la part du silence d'une pensée qui procède sans progression argumentative manifeste. Dans ce paragraphe choisi du livre de Quignard, il n'existe ni espace blanc, ni jeu typographique, ni mise en page spéciale ; pourtant, un halo d'indétermination persiste à entourer les mots et à les charger de suggestions diverses.

[74] Pour André Guyaux, ce style commence avec les *Illuminations* de Rimbaud, influencé par les poèmes en prose de Baudelaire. Selon Blanchot, c'est avec Pascal et son discours à double dissidence de la pensée et de la mort destiné à enseigner la vérité chrétienne et à en persuader les libertins. Tandis que pour Françoise Susini-Anastopoulos, c'est avec Derrida en particulier, et son œuvre qui correspond au climat philosophique post structuraliste.

[75] Quinzaine littéraire, n°781, 6-31 mars 2000, p. 7.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

De manière générale, d'ailleurs, il faut souligner que les blancs de ce livre ne sont pas des espaces séparant des paragraphes, mais plutôt des arrêts de phrases au milieu de la ligne, avant que le texte ne continue sur la ligne suivante. Ce sont donc des espaces minimes mais qui pourraient renvoyer aux espaces blancs dans les recueils des fragments. Comme dans l'exemple suivant lorsque Meaume s'adresse à Nanni :

« Meaume encore : « chacun suit le fragment de nuit où il sombre. Un grain de raisin gonfle et se déchire. Au début de l'été toutes les prunes reines-claudes se fendent. Quel homme n'aime quand l'enfance crève ? » » (T.R.15)

L'écrivain ouvre intentionnellement l'œuvre à la libre réaction du lecteur. En quelques lignes il fait appel à différents thèmes : autobiographie, psychanalyse, philosophie, création littéraire et artistique. Une œuvre qui suggère, selon Eco, « se réalise en se chargeant chaque fois de l'apport émotif et imaginatif de l'interprète » [76] . Ainsi, le texte de Quignard, fondé sur ce pouvoir de suggestion, vise directement le monde intérieur du lecteur afin qu'en surgissent des réponses neuves, imprévisibles et des résonances mystérieuses.

Quignard coupe les phrases, les récits, les idées et les chapitres. Une réflexion sur le fragmentaire et le discontinu s'impose au sein d'un texte qui a la forme narrative. Il exclut la forme fragmentaire habituelle, souvent utilisée dans ses essais et basée sur le jeu typographique et les espaces blancs, pour introduire une nouvelle, non visible, à l'intérieur d'un texte qui se présente de manière continue et narrative. Ainsi, les fragments se manifestent entre les lignes et non sur la totalité de la page. Ils imposent le silence qui les suit imperceptiblement. D'une certaine manière, le lecteur se sent non plus devant une œuvre qui demande à être repensée et revécue selon une direction donnée, mais bien devant une œuvre *« ouverte »,* selon les termes d'Eco [77] , qu'il accomplit au moment même où il en assume la méditation. Dans ce sens, privée de la sécurité de l'achèvement, l'écriture de *Terrasse à Rome,* suggère la nécessité d'une double réception : celle qui intègre la phrase dans un groupe, mais aussi celle d'un lecteur capable, à la fois, d'assurer le sens et de le prolonger - contrairement à ce que pense Chantal Lapeyre-Desmaison lorsqu'elle assure que « la forme brève paralyse l'expansion du sens » [78] .

B.3. La perte dans le fragmentaire :

L'écriture fragmentaire pourrait alors se définir comme la perte d'une totalité intérieure qui aurait brutalement volé en éclats sous le coup de quelque cataclysme ou d'une simple et ruineuse négligence. Elle est ce qui reste, le déchet, la trace négative d'une œuvre, qui a été perdue ou qui n'a jamais vu le jour. C'est ce que *Terrasse à Rome* donne comme impression immédiate, lorsque le lecteur soupçonne qu'il y a des parties effacées. Ainsi, le texte irrite et séduit à la fois, et la réaction à ses fragments ne cesse d'osciller entre le

[76] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte,* éditions du Seuil, 1965, p. 22.

[77] *Ibid*., p. 22.

[78] *Mémoires de l'origine, Op. cit.,* p. 198.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

dénigrement et l'apologie. Si son appréhension se charge de tant de connotations négatives et évoque les déchets, c'est aussi parce que, forme éternellement tangentielle, il est, à la manière de l'essai, suspect de mixité de genres. On peut ainsi qualifier diversement ce livre : *« œuvre ouverte »* selon Eco, *« livre sommatif »* [79] selon Susini-Anastopoulos, *« roman à thèse »* [80] selon Susan Suleiman, ou bien *« roman d'art »* selon Melmoux-Montaubin [81] . C'est qu'il échappe à toute étiquette précise : il est tout cela à la fois et aucun de ces termes. Quelle que soit la caractérisation choisie elle ne change pas le double effet qu'il exerce sur le lecteur : le négatif et le beau s'y mélangent et s'y confondent pour refléter la positivité d'une perte ressentie suite à un processus de créativité productive.

La provocation fragmentaire ne va pas sans culpabilité de la part de l'écrivain. Faire voler en éclat la belle ordonnance de l'œuvre, c'est mettre à mort le paradigme, mais c'est aussi volatiliser, pulvériser le reflet de l'artiste, qui perd avec son propre visage la paternité de son œuvre, et encourt le risque de la méconnaissance, comme c'est le cas pour Meaume. L'écriture fragmentaire est ainsi prétexte à tout un débat esthético-psychologique sur la capacité de l'impuissance et la réussite de l'échec : c'est le signe de l'inconsistance psychologique et de l'impuissance formelle. Le fragmentaire textuel pourrait même paraître une véritable "lâcheté". Car instaurer les rapports est possible : il suffit de les imaginer librement et d'en prendre le risque. Dans cette perspective, le fragment est non seulement la preuve d'une carence de l'imagination créatrice, mais encore la tentative suspecte de la contourner et de la masquer.

Mais à l'intérieur du négatif, il y a une beauté. Couper, fragmenter et morceler seraient les meilleurs moyens d'exalter et de vivre le bonheur du hasard, voire d'un hasard voulu. Ici, il s'agit bien de l'imprévisible que Quignard ne cesse de réclamer dans son écriture. Cette capture des phrases, des citations et des formules peut aussi être éprouvée comme un véritable voyage du désir : celui d'un créateur, Meaume, qui conduit le lecteur à travers les lignes. Selon Maurice Coyaud, c'est « le désir de retenir ce qui fuit, de ne pas laisser échapper ce qui passe » [82] . Le texte devient alors un véritable lieu de découverte et de révélation [83] *.* Ici, le bonheur n'est absolument pas écrit, et il est pourtant

79 « L'on appellera livre sommatif tout livre qui, tout en n'étant pas un roman, témoigne de l'ambition d'une certaine magistralité, celle que, précisément, le fragment récuse, en même temps que le long et l'achevé », *Op. cit.,* p. 74.

80 « Genre narratif didactique. C'est un roman réaliste qui se signale au lecteur comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la validité (ou l'absence de validité) d'une doctrine.C'est un type de roman qui se fait lire d'une certaine façon. Il est fondé sur un verbe : démontrer. »*, Poétique,* n° 32, novembre, 1977, p. 468.

81 « s'y développe en effet l'idée que l'art est un, en quelque sorte, et qu'un peintre, un musicien, un écrivain, lorsqu'il prend la main que lui laisse un lecteur, un auditeur, ou le visiteur d'un salon de la Rose+Croix, non seulement a le devoir de le conduire à une belle œuvre, mais aussi de l'initier à un monde supérieur, sphère de la beauté où se correspondent tous les arts »*, Le Roman de l'art,* Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, Kincksieck, 1999, p. 7.

82 Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre,* éditions Phebus, paris, 1978, p. 17.

83 Susini-Anastapoulos cite Cioran : « plus encore que dans le poème, c'est dans l'aphorisme que le mot est dieu », *Op. cit.,* p. 101.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

ressenti et partagé avec la certitude des silencieuses évidences. Il ne s'agit pas d'exprimer, moins encore d'émouvoir ou d'étonner, mais de dire les choses avec le minimum possible. Cette écriture, si elle brise et suspend, est par vocation naturelle le miroir d'un certain malheur du sujet, de l'œuvre et du temps. Elle est aussi la source d'une satisfaction intense et d'une joie d'autant plus forte qu'elle est vécue sur fond de perte. Il y a donc une fragmentation heureuse et une authentique jubilation qui serait commune à l'auteur et au lecteur. Le texte fragmentaire « n'est que charmes (surprises, fraîcheur perpétuelle) et qu'ornements » [84] . Ce qu'un tel texte propose est un état naissant ou provisoire des idées. Il est destiné plus à éveiller qu'à conduire l'esprit. Le processus de germination, que nous avons mentionné plus haut, contient l'idée d'une croissance organique, mais ces prétendus germes sont destinés à engendrer, par leur correspondance harmonique, quelque chose d'inaccessible par simple croissance, c'est-à-dire par amplification. Cela confère à l'écriture un mouvement qui ressemble à celui de l'art baroque.

Quignard explique dans son livre Une gêne technique à l'égard des fragments :

« (…)mon ambition est de dire en dix phrases ce que cet autre dit en un livre – ne dit pas en un livre. » [85]

Dans *Terrasse à Rome*, il met en application cette idée. Il se livre alors à des pratiques diverses et d'apparence souvent insignifiante comme celles de supprimer ou de corriger un mot : « Jadis kholè ne signifiait pas ira mais noirceur » (T.R.77), de surveiller une figure : « Vous êtes un peintre. Vous n'êtes pas un graveur voué au noir et au blanc c'est-à-dire à la concupiscence » (T.R.38), de trouver un néologisme ou une innovation à l'égard d'un certain terme : « On appelle berceau la masse qui graine toute la planche pour la manière noire » (T.R.72).

Cette vigilance métalinguistique se manifeste dans l'écriture de Quignard à la fin des années quatre-vingt dix. Au début de son oeuvre nous notons une distinction nette entre les recueils de fragments, comme *Petits traités,* et les romans de type traditionnel comme *Carus, Le salon de Wurtemberg* et *Les escaliers de Chambord,* que Bruno Blanckeman, dans son livre, a regroupés en un triptyque qui« correspond à un retour mesuré au romanesque, dans ses fonctions les plus classiquement admises » [86] *,* et qui n'est que la tendance dominante des années quatre-vingt. C'est avec *Vie secrète* que le mélange entre le fragmentaire et le romanesque commence, mais le livre ne porte aucune précision sur son genre.

L'insertion du fragment dans *Terrasse à Rome* se présente sans doute comme un prélude à d'autres textes, un laboratoire de récits futurs, ou d'un autre rapport au récit, dont la dernière page dessine peut-être l'esquisse du roman. Nous y retrouvons le nom de Concini sans pouvoir, comme nous l'avons signalé antérieurement, trouver le lien entre ce personnage et Meaume le graveur [87] . La présence de Concini, dans *Terrasse à Rome*

[84] Selon Galay, à propos de Valéry*, Op. cit.*, p. 339.

[85] Quignard, Une gêne technique à l'égard des fragments, Fata Morgana, 1986, p. 38.

[86] Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables, Op. cit.,* p. 165.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

ne fournit pas une cohérence, mais c'est un appel à entrer dans une "attente herméneutique" : le lecteur est conduit à ne pas se satisfaire de la partie fictive et à s'interroger simultanément sur un sens à venir ou à construire. Dans ce contexte le fragment pourrait se présenter, même de façon approximative, comme la forme d'écriture capable d'assurer la survie du romanesque *« perdu »* [88] en le détachant du roman.

Ainsi, nous constatons qu'il y a une sorte d'oscillation entre l'écriture fragmentaire et l'écriture romanesque. Tantôt un personnage narre une histoire ; tantôt le lecteur trouve des passages suspendus au milieu du texte, et qu'il a du mal à associer à l'ensemble ou à insérer dans un groupe : nous les considérons comme des fragments à cause de leur caractère bref, condensé et centré sur une idée précise. Mais exercer un tel style au sein d'un texte narratif reflète la volonté de transmettre un message. Quand on est au milieu d'une fiction et que brusquement tout s'arrête pour une réflexion qui se détache du contenu, cela signifie que cette partie ou cette phrase est porteuse d'un message, d'un enseignement. Il est vrai qu'il y a des passages dans *Terrasse à Rome* qui ne s'intègrent pas dans le contexte de l'histoire, comme la réflexion sur la jalousie, sur la colère et sur l'extase, mais nous ne pouvons pas dire que ces passages ne sont là pour rien. Il faut qu'il y ait un sens à leur présence. Par la place que l'écrivain leur donne, il veut "démontrer" quelque chose, convaincre son lecteur, le persuader d'une certaine vérité. Reste à savoir de quelle vérité il s'agit et si elle a une relation avec le reste du texte.

C. Fragment-Citation-Exemplum :

Tout détachement momentané du contexte narratif peut-être pris comme un message adressé ou une situation quelconque à montrer, à analyser ou à expliquer selon la logique de l'exemplum. Dans *Terrasse à Rome,* nous sommes bien loin de l'exemplum dans le sens que lui donne la littérature religieuse et didactique du Moyen-Âge. Selon J.-Th. Welter, l'exemplum est un récit ou une historiette, une fable ou une parabole, une moralité ou une description pouvant servir de preuve à l'appui d'un exposé doctrinal, religieux ou moral [89] . Il y a une difficulté d'appliquer une telle définition à notre ouvrage. Pourtant, au moment où le récit de Meaume le graveur s'interrompt pour céder la place à une méditation argumentative présentée sous forme de citation, de fragment ou de récit, l'idée de l'exemplum ressurgit. Il y a une volonté de faire comprendre ou de faire passer indirectement un message ; et ce procédé permet au narrateur de se retirer habilement, en cas de controverses, des arguments présentés ou de l'ambiguïté des situations.

Les sources de l'exemplum, chez Quignard, sont les mêmes que celles que décrit J.-Th. Welter dans ses deux livres, et que reprend Lecoy de la Marche dans son "Introduction" au traité d'Etienne de Bourbon [90] :

87 L'histoire de Concini se trouve dans un autre livre de Quignard, *Petits traités II,* qui pourrait répondre un peu à cette interrogation.

88 Bruno Blanckeman note que dans l'actuelle prolifération des publications romanesques, la multiplication des auteurs, la promotion de nouveaux relais médiatiques ou technologiques, agissant en retour sur la littérature, sa production, sa conception. « Le sens du romanesque s'est perdu », *Dix-neuf/Vingt*, n° 2, octobre, 1996, p. 233.

89 J.-Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen âge,* éditions Occitania, 1927, p. 1.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

- Les uns sont extraits de l'histoire ou des légendes, particulièrement des historiens de l'Antiquité, des vies des saints et des livres historiques de la Bible. Nous montrerons plus loin, de fait, la présence de citations bibliques aussi bien que de vies des saints présentées sous forme de tableaux peints par Meaume.
- D'autres sont empruntés aux fables : la plupart des sujets traités par La Fontaine et Esope, les fables des peuples orientaux *(Mille et une nuits)* et chinois (*Le Rêve dans le pavillon rouge* de Cao Xuéqin). Au fil de *Terrasse à Rome*, nous croisons à maintes reprises ce type de contes.
- La troisième catégorie consiste en des descriptions ou des moralités tirées des bestiaires communs au Moyen-Âge et portant sur les habitudes et qualités imaginaires ou réelles des animaux. La présence des animaux dans le texte de Quignard est, là encore, évidente : papillon, aigle, cheval, âne, grenouille, ours, laie. Dans l'un des chapitres une mouche s'adresse à Meaume et commence à l'interroger pour savoir s'il est un homme ou un fantôme : le lecteur reste perplexe devant l'interprétation d'un tel passage jusqu'à ce qu'il trouve la signification symbolique de la mouche dans les traditions japonaises (selon Maurice Coyaud, la mouche est *l'agent du rêve* [91] *).*
- La dernière catégorie regroupe les événements et les anecdotes du domaine public ou les souvenirs de l'auteur.

Soumis à l'effet de l'exemplum, le lecteur de Quignard apprend ainsi à chercher des réponses ailleurs, et notamment dans d'autres livres. Expliquant sa démarche d'écriture et justifiant la raison de ses livres, l'auteur précise : « parce que j'ai lu dans une page (…). Ce sont autant de vols, de courts-circuits, d'impossibilités chronologiques dont on perd la source peu à peu (…) » [92] *.* Ainsi, nous sommes obligés de fouiller d'autres sources pour arriver à lier et comprendre. Comme le nom de Concini dont nous avons trouvé la référence première dans *Petits traités II,* l'exemplum, aussi, trouve son écho dans la présence de saint Ambroise dans le traités XXXIV : *« Scène de lecture ambroisienne »* [93] *,* puisque, selon les livres historiques, ce dernier semble avoir été le premier dans l'Eglise occidentale à recommander l'emploi de l'exemplum. De cette manière, le procédé trouve une raison d'exister qui embrasse toute la matière narrative et descriptive du passé et du présent.

La longueur de l'exemplum varie selon l'importance du sujet même. Selon Welter, quand il est extrait d'une source écrite, il est généralement présenté sous une forme abrégée, comme la citation de Noé et Job que nous allons expliquer ultérieurement. Au contraire, quand il est emprunté à la tradition orale, il est soumis au cours du développement à des transformations de détail qui s'écartent assez sensiblement parfois

[90] *Ibid.*, pour le premier livre de la Maison nette. *Les Fables de La Fontaine* pour le second, enfin *l'exemplum compilé en France à la fin du XIII*[e] *siècle,* Occitania, 1926.

[91] *Fourmis sans ombre, Op. cit.,* p. 65.

[92] *Le Débat,* n°54, 1989, p. 80.

[93] Quignard, *Petits traités II*, p. 211.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

des autres versions.

Dans Terrasse à Rome, l'exemplum apparaît, donc, dans une phrase : « Dans la colère nos oreilles cessent d'entendre » (T.R.77), dans une citation : «Il dit en soufflant : « Je pense que toute ma vie j'ai été jaloux. La jalousie précède l'imagination. La jalousie, c'est la vision plus forte que la vue » (T.R.100), ou bien dans un récit, comme c'est le cas pour le suicide d'Eugenio ou celui de la mort d'Abraham Van Berchem. Mais au-delà de ces manifestations variables, il revêt surtout deux fonctions :

- L'exemplum "cognitif-paradigmatique", lorsque l'histoire ou le fragment nous incite à accomplir une action interprétative ou à y renoncer, c'est-à-dire à prendre une décision herméneutique quant au sens à lui donner dans sa relation au texte principal sur lequel il se greffe. Il est, dans ce cas-là, présenté dans un cadre syntagmatico-paradigmatique et c'est l'activation de l'axe du paradigme qui va permettre cette intégration du sens. De cette fonction relèvent les tableaux décrits par le narrateur, puisque le récit de chaque tableau peut délivrer un message à suivre ou à abandonner.
- L'exemplum imagé, lorsque la séquence textuelle prend la forme d'un exemple, mais se détache de toute possibilité de lien avec le contexte narratif. Ainsi, elle incite seulement à réfléchir car elle est privée de tout attribut interprétatif et injonctif. Dans ce cas-là ce n'est pas tout à fait un message lancé, mais plutôt une image qui garde son statut de surgissement.

En outre, dans chacune de ces deux catégories, l'exemplum prend deux formes : la citation et le récit.

C.1. Première catégorie : L'exemplum "cognitif-paradigmatique"

Dans *Terrasse à Rome*, la citation constitue une pratique à la fois régulière et diversifiée. Pouvant se présenter comme une solution de facilité, elle conserve cependant son intérêt structurel et paradigmatique. En effet, citer signifie accorder une présence tangible à un absent, comme si c'était un moyen de faire parler les morts ou les absents en leur donnant une voix. Gérard Farasse dit à propos des écrivains morts dans le texte de Quignard, dans son article « Avec » :

« Il (Quignard) les appelait et leur prêtait son corps pour les faire renaître : il leur confiait son ventre, sa poitrine, son bras, sa main et il les faisait passer par sa voix. » [94]

Mais en même temps la citation reflète l'image d'un morcellement et d'un démembrement du texte originel. C'est pourquoi avec elle surgit souvent la question de l'origine qui a été morcelée pour donner naissance à une phrase ou à un fragment. Ainsi, la citation est à la fois l'image d'un démembrement et celle d'un achèvement. Derrière le texte découpé surgit une unité complète, et par conséquent malléable, qui donne au texte le dynamisme d'un acte de re-création. Selon Antoine Compagnon, la citation est « un organe mutilé, mais elle serait déjà un corps propre, vivant et suffisant » [95]. Donc, elle se rapproche du

[94] ***Revue des Sciences Humaines, n° 260, 4/2000, p. 19.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

fragment par la forme et le fonctionnement, la seule différence étant la présence d'un "propriétaire" à qui elle appartient. Le fragment peut être considéré lui-même comme citation première, et la citation peut, en retour, faire figure de fragment secondaire, comme dans l'exemple suivant :

« Et ubicumque cadaver fuerit, statim adest aquila. « Là où est le cadavre, l'aigle se trouve » (Job, XXXIX, 30). » (T.R.123)

La citation est ici rapportée par le narrateur lui-même. Une relation triangulaire s'établit entre le lecteur, le texte et la source, c'est-à-dire le livre d'où est tiré cet extrait, ce qui oblige le lecteur à interpréter le recours à la citation et à inventer de nouveaux rapports d'intertextualité. Ici l'exemplum prend la forme d'une parole de l'Ancien Testament, comme le souligne Susan Suleiman dans son article *Le récit exemplaire* [96] . Ainsi vise-t-il à montrer le modèle à suivre ou non. Cette citation biblique n'existe que pour donner un sens supplémentaire à celui qui est impliqué par le contexte narratif de l'histoire. Le lien ne peut être qu'évident. De pareilles citations font retour au contexte : elles précisent et renforcent un sens déjà existant, et préparent peut-être au choix du personnage qui va suivre. Nous en trouvons plusieurs dans notre texte, comme lorsque Meaume cite : « C'est Noé et sa nef » (T.R.56). Cela invoque le naufrage et la survie aussi bien que le concept de l'œuvre artistique, dans la mesure où elle regroupe des éléments hétéroclites en insistant sur l'absence des limites qui séparent les choses [97] . C'est pourquoi nous proposons de considérer cette catégorie d'exemplum comme paradigmatique, car elle prépare un choix à faire et un acte à suivre. Elle annonce un changement de situation d'un état à l'autre. Dans l'ensemble, la citation fonctionne alors comme un composant littéraire en situation d'appel : le livre paraît comme un cirque où les séquences textuelles, toutes origines et toutes préoccupations confondues, s'enchaînent comme des numéros.

Nous avons signalé aussi dans cette catégorie d'exemplum les descriptions des tableaux. La plupart de ceux qui sont mentionnés relèvent du répertoire religieux : *La « Tentation de saint Antoine » (T.R.80), « sainte Paule dans le port d'Ostie » (T.R.29), « Saint Jean dans l'île de Pathmos » (T.R.90), « saint Jean-Baptiste » (T.R.31) ;* même ceux qui relèvent du répertoire profane montrent des histoires décisives et proposent des situations de choix : *« Héro et Léandre » (T.R.90)*, *« Hildebrand et Hadubrand » (T.R.98)*. Leur description engendre un récit et l'on se demande parfois qui, de Meaume ou de ce qu'il peint, est le véritable protagoniste, comme dans le chapitre XXXI où le lecteur ne trouve que Saint Jean et le couple Héro et Léandre présentés par deux tableaux de Meaume. Ainsi nous pouvons considérer ces tableaux comme des exempla de la première catégorie (paradigmatique) qui incitent à prendre une décision car ils se présentent comme le lieu de la rencontre d'histoires passées (avec toutes les relations

95 Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation,* éditions du Seuil, 1979, p.31.

96 *Poétique,* n°32, novembre, 1977, p. 469.

97 Dans un entretien avec Catherine Argand, dans le magasine *Lire,* à propos de sa dernière trilogie *Le Dernier Royaume,* Quignard souligne que « ce dernier royaume est une petite arche de Noé pour passer le déluge. Une petite réserve pour y serrer l'athéisme, le trouble de pensée, l'inquiétude sexuelle, l'absence de raison de ce qui est, l'absence d'orientation du temps, l'absence des fonctions des arts, le secret, la nature imprévisible, la beauté… », *Lire,* n° 308, septembre, 2002, p. 99.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

qu'elles drainent) et du présent de l'écriture.

Dans cette catégorie, il y a bien évidemment le récit. Pour que celui-ci se présente comme un exemplum, il faut qu'il soit achevé, afin que le lecteur en tire profit, c'est-à-dire puisse le comparer avec le contexte du récit premier pour trouver la résonance que l'auteur essaie de faire entendre. Il faut donc que l'exemplum ait une fin permettant de décider de son sens par rapport à l'histoire de Meaume. C'est ce que nous désignons par la valeur syntagmatico-paradigmatique sur laquelle se conjugue le texte narratif. Dans ce livre, le récit d'Eugenio peut être considéré comme exemplum car il a une fin et un début bien clairs. Il correspond au schéma d'A. C. Danto qui est à la base de tous les textes narratifs selon Susan Suleiman et Karlheinz Stierle [98] . Nous pouvons l'analyser, de fait, selon trois étapes :

- Eugenio est impuissant au début. (X is F at T1).
- L'aventure encouragée par Marcello Zerra. (H happens to X at T2).
- Eugenio se suicide après. (X is G at T3).

L'impuissance initiale d'Eugenio est un état d'équilibre (T1). Suite à une série de changements qui se passent en (T2), Eugenio passe d'un état à un autre (F à G) en (T3). Nous avons une situation et l'issue de cette situation suite à l'aventure qui s'est déroulée dans la phase intermédiaire (T2). Le récit de l'impuissance sexuelle de ce personnage avec les deux prostituées florentines et l'échec de son mariage est comme la reproduction d'un procès qui vient rompre un état d'équilibre et qui, par une série de changements, atteint un nouvel état opposé au premier. L'exemplum, ici, montre les conséquences inévitables de telle ou telle décision prise dans une situation donnée. C'est dans cette phase seconde que réside la force de la conviction de l'exemple, qui nous encourage à accomplir une action ou à y renoncer. De plus, outre son caractère moral, d'autres rapports apparaissent lors de son déroulement narratif : les rapports du bien et du mal, de l'intelligence et de la naïveté, de la puissance et de l'impuissance, de l'illusion et de la désillusion.

Ce récit sert comme exemple qui pourra être interprété selon deux perspectives. Selon la première, contrairement à Eugenio, Meaume est toujours libre de ses actes et il n'a subi l'influence ni la pression de quiconque. Il suit l'appel de son désir et refuse toute sorte de contrainte. Il s'identifie au libre mouvement de la nature et à la pureté de ses éléments : « Meaume aurait été la nature, il n'aurait fait que les éclairs ou la lune ou les vagues écumeuses de l'océan en tempête déferlant sur les roches noires de la rive » (T.R.33).C'est-à-dire qu'Eugenio est une figure antithétique du héros : celle de qui subit sans pouvoir dire un mot. Le récit, dans cette perspective, pourrait remettre en cause la présence des parents dans la vie des enfants, ce qui conduit au thème de la quête de l'origine chez Meaume. Mais selon une seconde lecture, le suicide d'Eugenio a comme corrélat la mort de Meaume ou son suicide, selon l'une des quatre versions de sa mort. L'exemple anticipe ce qui va se passer et sert à y préparer le lecteur. Quelle que soit la ligne interprétative l'exemplum est lié à une décision à prendre ou qui a déjà été prise. Le message qu'il essaie de transmettre doit être bien compris, c'est-à-dire communiqué sans

[98] Pour Suleiman, voir, *Poétique*, n°32, novembre 1977. pour Stierle, *Poétique*, n° 10, 1970.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

ambiguïté au lecteur.

C.2. Deuxième catégorie : L'exemplum imagé

Dans cette catégorie, nous avons lié l'exemplum à l'image. Lorsqu'il y a un détachement du contexte narratif qui ne parvient pourtant pas à donner au lecteur une idée sur une décision, un résultat ou une conclusion, nous nous trouvons devant une image qui incite à réfléchir à d'autres sujets, loin du contexte. C'est une invitation à voyager en dehors du texte écrit, à aller au-delà des frontières du livre : une tentative d'explorer ce qui a été perdu lors de l'acte d'écriture, le non-dit d'un écrivain ou la partie secrète de la vie qui ne pourrait pas être écrite ou pensée [99] . Les citations dans cette catégorie sont caractérisées par leur brièveté et leur opacité, souvent proches du proverbe ou de la "vérité générale". Meaume dit, par exemple :

« Chacun suit le fragment de nuit où il sombre. Un grain de raisin gonfle et se déchire. Au début de l'été toutes les prunes reines-claudes se fendent. Quel homme n'aime quand l'enfance crève ? » (T.R.15)

Ces énoncés peuvent être considérés comme des sentences philosophico-morales prises à l'état brut ; mais ce qui rend le lecteur perplexe quant à leur interprétation, est leur place, leur présentation et l'apparition douteuse de celui qu'on cite. L'une des citations que nous avons considérées comme un exemplum imagé est la suivante :

« Aristotelès de Stagire : « Il n'est pas plus possible à l'homme en colère d'arrêter sa fureur qu'au plongeur qui s'est élancé du rocher de stopper son élan et de ne pas atteindre l'eau. » » (T.R.77)

Nous ignorons la raison du choix du narrateur : Pourquoi Aristotelès de Stagire ? Est-ce pour l'image que les mots reflètent ? Est-ce l'eau ? La fureur ? Ou bien faut-il établir une filiation entre les œuvres et faire un lien avec le plongeur de Paestum cité dans un autre livre de Quignard, où il l'a associé à la part damnée de l'Art ? Dans *Vie secrète* le même plongeur est comparé à l'artiste qui « doit consentir à perdre la vie » [100] . Colère et fureur s'associent à l'Art et à la mort dans le mouvement d'un plongeur qui se jette d'un rocher vers l'eau. La richesse des thèmes et des concepts mentionnés ne peut que susciter des images diverses dans l'esprit du lecteur, de manière à empêcher toute tentative de créer un lien entre elles, et introduire une tension correspondante, chez le lecteur, à l'effet d'un fragment. La citation, contrairement au fragment, a l'extrême avantage de ne pas provoquer de grandes douleurs lors de son enfantement. Elle peut être donnée entre guillemets et sans autre mention, ou bien suivie d'un bref commentaire de la part de celui qui cite. Mais chez Quignard, suivant l'esprit des fragments qu'il pratique dans son écriture, le lecteur a l'impression que les commentaires qui se lient aux fragments ou qui suivent les citations n'ont pas vraiment de lien direct avec l'idée qui précède, et qu'ils ouvrent une ligne de réflexion différente de celle de la citation. Les parties qui suivent les citations ne sont pas vraiment des commentaires, mais plutôt d'autres fragments qui se

[99] Selon Agnès Vaquin : « ce que Pascal Quignard appelle vie secrète, c'est le non-dit de chacun », *Quinzaine littéraire,* n° 732, 1-15 février, 1998.

[100] Quignard, *Vie secrète,* Gallimard, 1998, p. 39.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

lient à elle. Cela remet en cause la présence de celui qu'on cite - ce que nous avons appelé l'apparition douteuse – et renforce l'espace fictif : le nom du "propriétaire" de la citation se confond avec ceux des autres personnages fictifs. Quignard pratique ainsi une technique de greffe dans son champ romanesque ; soit il greffe des personnages fictifs dans une scène historique réelle ou dans un champ culturel précis, restitué avec un sens de la minutie événementielle qui vise à suggérer l'esprit et les mœurs de cette époque, comme c'est le cas de Meaume ; soit il pratique le contraire [101] . Dans l'exemple suivant, le narrateur rapporte même les propos de Meaume le graveur comme des citations :

« Meaume dit : « Voilà ce que sont les sentiments humains. La pluie qui tombe anéantit les couleurs. » » (T.R.78)

puis le commentaire qui suit renforce l'opacité de l'argument :

« La colère est aussi exaltante et vertigineuse que la volupté. » (T.R.78)

Même lorsque la phrase qui suit la citation, et qui se manifeste sous forme de fragment, n'a pas de lien direct avec l'idée ou le thème de la citation, elle sert à expliquer une certaine vérité morale ou elle pousse à réfléchir sur un concept précis. Dans l'exemple ci-dessus, la citation de Meaume le graveur évoque les sentiments humains présentés métaphoriquement sous forme de pluie qui exécute un acte d'anéantissement des couleurs. Il est difficile de ne pas la considérer comme un exemplum. Mais Quignard ne nous le présente pas sous sa forme traditionnelle, suivie d'un commentaire de la part du narrateur ou du personnage qui invite le lecteur à l'interpréter. Il le propose à l'état brut, ce qui suscite une réflexion plus forte et plus perplexe de la part du lecteur. Car privé du commentaire ou suivi d'un commentaire-fragment qui n'opère aucun lien (comme dans notre exemple), l'exemplum, sous sa forme de fragment, n'est pas orienté et n'est pas investi dans un contexte précis. Il reste ouvert. Cette procédure remet en cause l'idée hjelmslevienne de la langue en tant que procès ou en tant que système, car elle exclut toute dimension paradigmatique [102] . C'est-à-dire que le schéma narratif n'arrive pas à développer sous forme syntagmatique les oppositions paradigmatiques et à les mettre en jeu. Un exemplum sert, logiquement, soit à suivre sa "morale", soit à la contester et faire faire le contraire. Mais ici,son rôle ne consiste qu'à activer l'imagination sans la pousser à prendre une décision, à servir de déclencheur de réflexions en dehors du champ narratif. C'est l'un des moyens qui déstabilise encore une fois le lecteur, perplexe sur l'objectif et l'enjeu de l'exemplum. Il sait, il sent que l'écrivain veut lui montrer quelque chose, mais toute possibilité de deviner le contenu de ce message latent lui est en quelque sorte refusé. Cela renforce l'opacité du texte et agresse l'orgueil d'un lecteur qui cherche à déchiffrer.

Prenons le récit d'Abraham comme exemple. Une partie en est racontée en discours direct par le personnage lui-même. Au début le narrateur fournit des précisions spatio-temporelles pour ancrer l'histoire dans le récit premier :

[101] Dans son livre *La Seconde main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon explique cette expérience : « J'épingle des morceaux choisis qui seront des ornements, au sens fort que l'ancienne rhétorique et l'architecture donnent à ce mot, je les ente sur le corps de mon texte. », *Op. cit.*, p. 32.

[102] Voir l'article de Karlheinz Stierle, « L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire »*,* revue *Poétique,* n° 10, 1972, p. 179.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Le soleil déclinait, étendant ses plaques d'or sur la craie. Le bateau mouilla près du pont. » (T.R.71)

Puis Abraham prend la parole :

« (…) Plus je vieillis, plus je me sens bien partout. Je ne réside plus beaucoup dans mon corps. Je crains de mourir quelque jour. Je sens ma peau beaucoup trop fine et plus poreuse. Je me dis à moi-même : un jour le paysage me traversera. » (T.R.71)

Et finalement le narrateur s'adresse au lecteur pour parler de la technique de l'eau forte :

« Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère. » (T.R.72)

Le discours direct au présent de l'énonciation, accompagnant un commentaire général que le narrateur adresse au lecteur, instaure une relation directe entre ces deux derniers - relation qui s'instaure en dehors de l'histoire racontée. Le narrateur invite ainsi son lecteur à comprendre son histoire, c'est-à-dire à l'interpréter. C'est une indication sur le fait que l'histoire qui vient d'être racontée par Abraham n'est pas ce qu'elle paraît être, mais qu'elle arbore un sens derrière sa surface événementielle. Ainsi, sur le plan formel, l'exemplum apparaît. Cette manière d'insérer des fragments porteurs d'un sens caché n'existe que pour donner naissance à une interprétation - ce qui renforce l'idée que les fragments sont une naissance permanente qui dynamise la clôture du texte narratif.

Mais ce qui perturbe ces constatations est que ces fragments ou ces récits ne sont commentés ou interprétés ni par le narrateur ni par le personnage qui les raconte. De plus, ils ne baignent pas dans un contexte qui les investit d'intentionnalité : leur caractère ouvert et inachevé rend encore plus difficile la détermination d'un sens quelconque. Selon les termes de Susan Suleiman, on a bien un destinateur, qui est le narrateur, un destinataire, le lecteur, et un message (le récit raconté) ; mais ce qui manque c'est l'interprétation, de la part soit du narrateur soit du personnage, et l'injonction, c'est-à-dire les règles d'action et les conclusions à en tirer pour agir ensuite. Cette absence laisse la séquence ouverte, et élargit le champ de la fiction. Le récit, pris comme un exemple, n'est pas achevé et le commentaire ne le concerne pas directement. D'ailleurs, nous l'avons considéré comme commentaire seulement à cause de sa place, puisque, selon un modèle éprouvé (fables, paraboles…) une réflexion générale située à la fin d'un récit peut être considérée comme son commentaire.

3. Le roman, un essai de méditation :

Les passages qui se détachent ainsi du contexte narratif, qu'ils soient des fragments, des récits, des citations ou des exempla, peuvent être considérés comme des textes argumentatifs car ils sont essentiellement dialogiques. Michel Baar associe la naissance de l'essai comme genre à la fin du XVI^{e} siècle avec la publication de l'œuvre de Montaigne et souligne que les auteurs des essais doivent beaucoup au genre latin de l'exemplum [103] . Si nous relisons les passages que nous avons considérés comme des exempla dans la partie précédente, nous remarquons qu'ils sont construits autour d'une

[103] Michel Baar, *Lire l'essai,* De Boeck Duculot, Bruxelles, 1999, p. 24.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

bipolarité thématique. Ils sont toujours le lieu d'une vision quasi contradictoire : jalousie-imagination, colère-volupté, enfance-crever. Ce ne sont pas tout à fait deux thèses affrontées, mais il s'agit bien d'une question de persuasion et de conviction : les termes d'un débat. Cette bipolarité qui se manifeste invoque un certain circuit argumentatif qui renforce le rythme de l'argumentation - un sujet que nous allons développer ultérieurement dans la partie qui concerne l'essai comme texte fictif.

Nous nous approchons ici de l'écriture de l'essai par la construction formelle et thématique. Ces passages posent les questions ultimes de la vie, de l'homme et du destin. Chacun est une sorte d'objet d'art, une mise en forme spécifique, ou une forme de *poème intellectuel* [104] . Ils donnent à voir une pensée en train de se faire, une sorte de conceptualisation en projet. Echappant au monde de la fiction, ils peuvent, par conséquent, être considérés comme de courts essais consacrés aux rapports entre la littérature et la création. Quignard l'essayiste utilise la fonctionnalité argumentative et tous ses composants (descriptifs, explicatifs et dialogaux) dans le cadre de sa fiction : son roman s'ouvre et devient comme une *« recherche »* [105] . Car l'essai ne se caractérise ni par son sujet ni par sa longueur : c'est un écrit factuel par lequel un auteur tente de persuader son lecteur, une œuvre qui ne met pas un terme à la question traitée, mais laisse la porte ouverte à la controverse et à la discussion, à la progression et à l'échange [106] .

Dans *Terrasse à Rome,* les textes de ce type peuvent se lire comme le scénario d'un procès : il y a le plaideur qui est chargé de défendre la thèse. Il s'agit bien sûr de Quignard, l'auteur, qui se dissimule derrière l'un de ses personnages ou s'expose directement comme dans l'argument : « Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère » (T.R.72). Parfois, il y a des instances externes, car il appelle à son aide des spécialistes de la question traitée : les biographes en ce qui concerne la vie de Meaume le graveur et de peintres comme Claude le Lorrain et Gérard Van Honthorst. Le plaideur doit convaincre un jury, le public potentiel, c'est-à-dire le lecteur qui n'a pas *a priori* sur la question traitée une opinion tranchée. Quant à la partie adverse, elle exprime l'antithèse. Elle est représentée par des personnages – comme Eugenio – et des mouvements d'idées que le plaideur tente de discréditer aux yeux de jury, comme le dialogue entre Meaume et Claude le Lorrain à propos de la vision artistique et de la différence entre la peinture et la gravure à l'eau forte :

« Un jour Claude dit le Lorrain dit à Meaume le Graveur : « Comment pouvez-vous savoir ce qui est sous l'apparence de toutes les choses ? Moi, je n'y parviens pas. De toute ma vie je n'ai jamais su deviner les corps féminins que je désirais à travers les étoffes qui me séparaient de ces formes. Je ne voyais que les

[104] Terme utilisé par Schlegel à propose de l'œuvre de Hemsterhuys. Cité par Lukacs dans son livre, *L'Ame et les formes,* Gallimard, 1974, p. 32.

[105] Selon les termes de Michel Butor. Cité par Michel Raimond, *Le Roman,* Armand Colin, 1988, p. 16.

[106] Lukacs souligne que « l'essai est un tribunal, mais ce qui en lui constitue l'élément décisif quant aux valeurs n'est pas la sentence (…), mais le procès lui-même », Lukacs, *L'Ame et les formes, Op. cit.,* p. 32.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

couleurs et leurs chatoiements. Chaque fois j'ai été surpris de mes erreurs. » Meaume lui répondit : « Vous êtes un peintre. Vous n'êtes pas un graveur voué au noir et au blanc c'est-à-dire à la concupiscence. » » (T.R.37-38)

Dans ce livre, il n'y a pas une seule thèse à défendre. Chaque fragment en représente une. De plus, il n'y a pas de problèmes à résoudre mais plutôt une exposition de réflexions qui suscite une méditation au fil de la progression du texte. Le livre se construit peu à peu sous les yeux du lecteur. L'apparence du désordre, provoquée par l'hétérogénéité des thèmes et des registres, cache un développement à couvert rigoureux. Il s'agit moins de dévoiler un contenu extérieur, que de montrer le mécanisme intime d'une pensée qui se forme. L'essai, selon Jean-Yves Pouilloux [107] , se donne comme une épreuve de soi, une expérience dont le résultat, sinon la visée, est de prendre la mesure de sa pensée, de se connaître soi-même à travers ce qu'on écrit. Nous remarquons que dans cette partie le statut du lecteur change. Après avoir longtemps été sous l'influence du romancier et avoir subi ses attaques déstabilisantes, il est maintenant dans une autre position. Il lit les arguments d'un défenseur de thèse. C'est l'essayiste qui est à la merci du lecteur, qui devrait être convaincu à la fin. Le lecteur anonyme auquel le texte s'adresse, se trouve placé dans une apparente position d'égalité par rapport à l'auteur, particulièrement lorsque celui-ci accentue son originalité individuelle. Car l'essai désigne des qualités humaines qu'on demande à trouver à travers un style, un refus du système, une acceptation des contradictions, une précision sans facilités, bref, l'intelligence.

Ainsi, nous trouvons que les parties qui manquent au roman de Quignard peuvent proposer, par leur absence, de nouvelles lectures de texte. Chaque fragment est le signe d'une perte et ouvre en même temps d'autres horizons qui influence la réception de l'œuvre. Il nous semble nécessaire d'examiner un autre style d'écriture chez Quignard, l'écriture de l'essai pour voir l'effet de la perte sur sa réception.

II. Chapitre deux : L'essai de la perte : *Le Sexe et l'effroi*

« Le sujet hallucine son monde. Les satisfactions illusoires du sujet sont d'un autre ordre que ses satisfactions qui trouvent leur objet dans le réel pur et simple (…). A partir de là, il est facile de voir que cet ordre de satisfaction imaginaire ne peut se trouver que dans les registres sexuels. » Jacques Lacan, Des noms-du-père.

« La narration romanesque perdrait son imprévisibilité en se soumettant à la rationalité d'un point de vue. Perdant son imprévisibilité, elle perdrait le choc émis par sa propre violence. Perdant de son étrangeté, le roman perdrait en fascination. La première personne n'est qu'un sexe masculin au repos et qui se recroqueville. (Les anciens Romains disaient d'une façon comparable que le sexe érigé est le dieu et que son possesseur, à cet instant, n'est plus lui-même.) Ce sexe recroquevillé

[107] « L'Essai (genre littéraire*)», Encyclopédie universalis*, CD-ROM version 7. 2002.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

peut émouvoir, mais il ne peut pas transporter l'épouse, qui est le lecteur. Pour que le plaisir du texte demeure imprévisible, il faut que le lecteur ne puisse savoir d'où va venir le désir. Le désir ne peut dire je ni avoir de visage ; il ne peut que désirer, bander. Fascinus fascinatus. » Pascal Quignard, Rhétorique spéculative.

« Un déprimé ne peut pas écrire de roman. En cas de dépression, il ne faut pas écrire de roman. Il faut profiter de la dépression pour écrire des essais. » Pascal Quignard, Rhétorique spéculative.

1. La narration sensuelle dans un texte argumentatif :

Dans *Terrasse à Rome*, Quignard essaie de déstabiliser son lecteur en perturbant la narration de son récit. Il introduit des passages argumentatifs à l'intérieur des parties narratives pour attribuer une dimension extérieure à son roman. A partir du récit de Meaume le graveur, le lecteur se trouve parfois engagé sur une autre piste de réflexion plus vaste et qui peut n'avoir aucun lien direct avec le contenu. L'histoire d'un personnage sert de base pour explorer d'autres domaines. Le narrateur, en insérant des passages argumentatifs dans la narration romanesque, part du "particulier" - l'histoire de Meaume - vers le "général" – réflexions sur l'art.

Il nous paraît nécessaire d'examiner un essai de Quignard pour étudier, selon un processus inverse, le rôle que pourrait jouer la narration dans un texte s'affichant comme argumentatif. A l'inverse du roman, l'essai est, en effet, basé sur l'argumentation. Selon Genette, c'est un récit factuel par opposition au récit fictionnel, et Aline Geyssant et Nicole Guteville l'opposent radicalement au roman et le considèrent comme un genre *« non-narratif »* [108] . Or, chez Quignard, la narration fait partie de l'écriture argumentative. Le lecteur des essais se retrouve toujours confronté à des récits de tous genres : biographies [109] , contes et analyses des fresques. Comme dans le roman, Quignard, dans *Le Sexe et l'effroi,* fait appel à tous les genres de l'écriture littéraire, y compris à des séquences narratives. Mais la logique de leur insertion est au service d'une orientation argumentative, et elles sont, à leur tour, subdivisées en plusieurs types de discours.

Le Sexe et l'effroi offre ainsi deux catégories de séquences narratives : la première est monogérée, tandis que la deuxième est polygérée, et chacune des deux catégories représente un type différent de discours :

1.A. La séquence monogérée :

Elle contient d'une part les récits et les tableaux, d'autre part les propositions descriptives, renvoyant respectivement à deux sortes de faits : permanents et simultanés pour les uns, passagers et successifs pour les autres. Les premiers fournissent les éléments de la

[108] Aline Geyssant et Nicole Guteville, *L'Essai, le dialogue et l'apologue,* Ellipses, 2001.

[109] D'où vient la difficulté, selon Pierre Glaudes et Jean-François Louette, de distinguer, d'un point de vue strictement narratologique, des formes proches de la fiction pseudo-autobiographique et de l'autofiction. Ainsi, ils s'interrogent : « Essai cousin de la biographie ? », *L'Essai,* Hachette, 1999, p. 144.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

description, les seconds ceux de la narration.

Dans *Le Sexe et l'effroi*, il y a des représentations visuelles qui invoquent la narration : ce sont les fresques et les tableaux. Les images, qui en résultent, peuvent-elles, dans toute leur fixité être porteuses de récit ? peut-on les considérer comme ayant les mêmes particularités - cohésion et persuasion - que le texte verbal ? Ce qui caractérise un récit c'est qu'il présente une ou plusieurs actions humaines et qu'il a toujours un début et une fin. Tandis que l'image fixe peut fort bien représenter une action, mais il est douteux qu'elle puisse embrasser l'ensemble des éléments constituant le minimum d'un récit. Ainsi se pose la problématique de la narration visuelle.

Or, à travers quelques exemples que fournit Quignard dans cet essai, la solution est simple. Elle consiste à présenter une histoire non pas sur un seul tableau, mais sur une suite de tableaux réunis dans le même espace. Chaque tableau peut être traité comme une unité, car il constitue un récit. C'est le cas des fresques de *La villa des Mystères* à Pompéi et de *La tombe dite des Taureaux* à Tarquina. La première montre, en quatorze épisodes, les scènes solennelles de l'initiation aux Mystères de Bacchus, le Dionysos des Grecs, distribuées sur plusieurs murs dans un salon de neuf mètres sur six selon Paul Veyne [110] . Pour la décrire, Quignard recourt à la narration : « Tout à fait à gauche, une matronne se tient (…). Puis l'enfant lit (…). Au centre, un objet est (…). Les trois murs exposent (…). » (S.E.313-314). La même approche se répète dans la fresque de *La tombe dite des Taureaux*. Chaque fresque raconte une histoire, et le lecteur suit au fil de la progression de la narration les images qui ont été peintes. Les moments fixes de la peinture se lient dans une logique cohérente de succession. La fresque est prête à être narrativisée en juxtaposant des images indépendantes : elle « confond volontairement dans une même couleur rouge, dans une même touche vigoureuse, la sexualité humaine, le rut des animaux, le guet-apens de la mort guerrière. » (S.E.220) . Réunies dans le même espace, chaque image devient génératrice d'un récit, et c'est à l'artiste, ou à l'écrivain qui commente ou raconte, d'établir l'ordre dans lequel les tableaux doivent être vus ou lus. Le récit écrit comportera donc, comme le récit visuel, une série d'actions inamovibles. C'est le cas de l'image n° 10 dans *Le Sexe et l'effroi,* où Quignard choisit d'insérer dans son livre une seule séquence de la fresque provenant de la basilique d'Herculanum. D'ailleurs, nous pouvons constater la division séquentielle à partir du titre. Quignard sous-titre l'image : « Télèphe tétant la biche sur le mont Parthénon »*,* tandis que la fresque, selon d'autres livres, s'intitule : « Héraclès découvrant son fils Télèphe dans les montagnes d'Arcadie. » [111] . Par conséquent, nous avons soit des fresques étalées sur plusieurs murs dont chacune raconte un épisode ; soit une seule fresque, dessinée sur un seul mur, mais qui contient plusieurs actions et c'est au lecteur ou au spectateur de découvrir le début et la fin. La plupart de ces dernières ont un caractère biographique. Selon A. Kibédi Varga : « les peintures murales et les tapisseries nous racontent les exploits héroïques et miraculeux des saints et des rois. » [112] .

[110] Paul Veyne, *Les Mystères du Gynécée*, Gallimard, 1998, p. 16.

[111] Jean Charbonneaux, *La Grèce Hellinistique,* Gallimard, coll. L'univers des formes, 1986, p. 154.

[112] A. Kibédi Varga, *Discours, récit, image,* Pierre Mardaga éditeur, Liège-Bruxelles, 1989, p. 100.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La deuxième sorte de fresques est un peu problématique par rapport à la narration. Ce sont celles qui représentent un seul moment, une seule action, mais qui en même temps renvoient à un récit. Le seul point commun qui réunit toutes ces fresques est le choix du moment de la représentation : chacune nous présente l'instant avant la mort. Ce sont celles de *Médée*, de *La tombe dite du plongeur de Paestum* et de *Prométhée cloué* de Parrhasios. Chacune réfère à un récit, mais n'en présente que le moment qui précède la mort. Ainsi, le chapitre VIII du *Sexe et l'effroi* raconte l'histoire de Médée, et nous trouvons dans le texte toutes les marques du récit :

- Organisateurs temporels : « Quand Médée vit Jason descendre du vaisseau, elle l'aima sur-le-champ d'un amour absolu. » (S.E.187), « Au moment d'appareiller le navire pour quitter le royaume, comme son frère Ascyltos les menace, Médée le tue. » (S.E.188).
- Connecteurs argumentatifs : « Alors le roi impose des travaux impossibles à Jason.» (S.E.187), « Ainsi, grâce à Médée, Jason conquiert la Toison d'or. » (S.E.188).
- Apparition du passé simple et du présent de la narration.
- Raison générique : « Le conte est celui-ci : … » (S.E.186).
- Le récit possède un début : « Jason était le fils du roi d'Iolcos sur la côte thessalienne. » (S.E.186) et une fin : « Elle les regarde. Elle va les tuer. » (S.E.189).

Mais au moment où l'on arrive à l'instant final du récit, c'est-à-dire au moment où Médée va tuer ses enfants, Quignard suspend sa narration et ajoute : « Voilà l'instant de la peinture » (S.E.189). Le récit se transforme en un tableau et la séquence narrative est perturbée par le choc entre la durée du récit et l'instant du tableau, entre l'action et l'immobilité, entre la voix d'un narrateur et le silence d'une image. Selon Vannier :

« Le tableau (…) diffère de la narration en ce qu'il ne comporte pas toujours une action ; de plus, s'il en comporte une, cette action n'a ni commencement, ni milieu, ni fin ; nous le voyons à un moment donné, mais à un seul moment, sinon ce serait un récit. » [113]

La séquence narrative racontée par Quignard conduit à un tableau qui s'arrête sur un moment précis de l'histoire racontée. Le rapprochement entre ces deux moyens de représentation différents crée une tension qui peut produire deux effets. D'une part, le lecteur peut voir tout le récit de Médée comme un tableau, ou plutôt comme une fresque, c'est-à-dire qu'il y a un élargissement du champ visuel d'un tableau et une invitation à voir ce qu'il y a hors cadre : Quignard transforme tout le récit en des moments séparés et représentés sous forme d'enchaînement d'images isolées et liées en même temps par les procédés de la peinture. D'autre part, l'action et la durée du récit introduisent un mouvement dans le tableau ce qui démantèle la caractéristique d'instantanéité propre aux représentations visuelles. Il réussit ainsi à trouver un équilibre entre la picturalisation du texte littéraire et la littéralisation de l'œuvre picturale. Le tableau est fixé dans un moment où l'existence se suspend dans un hors temps où toutes les forces opposées s'affrontent dans un équilibre absolu : amour-haine, vie-mort. Il y a un pur jeu d'antithèses. Ainsi, dans

[113] ***Cité par Jean-Michel Adam, Les Textes : types et prototypes, Nathan, 1992, p. 77.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

la fresque de Médée, nous avons d'un côté un silence qui s'impose tout en invoquant toute l'histoire, et de l'autre côté un vide violent surplombant l'acte qui va suivre.

Les fresques de *Médée*, de *La tombe du plongeur* qui montre un plongeur qui « s'élance du haut d'un bâtiment construit en bloc de pierre » (S.E.229) dans le vide, et du *Prométhée cloué,* que Parrhasios peint selon le modèle d'un vieillard qui commença à mourir :« D'une voix faible le vieil homme d'Olynthe dit au peintre d'Athènes : - Parrhasi, morior (Parrhasios, je meurs). » (S.E.49)*,* présentent ainsi un moment antérieur à l'événement et renvoient à un récit. Quignard souligne que « toute fresque ancienne est tournée vers le récit en son entier et est suspendue à l'instant crucial, à l'instant mortel qu'elle ne dévoile pas. » (S.E.314). La vue de l'action suscite des émotions autres, plus violentes que la vue du résultat. Elle invite le lecteur-spectateur à découvrir quelque chose qui n'est pas proprement visible ou immédiatement perceptible. La présence de la mort et la suspension du temps dans le tableau captivent et exercent un pouvoir de fascination, qui appelle la narration. Le lecteur a besoin d'être vidé, d'être évacué des sentiments violents que suscite en lui la vision, et cela nous ramène à l'autre partie de la catégorie monogérée qui est la description.

L'essai propose toutes sortes de propositions descriptives faisant pleinement partie des séquences narratives. La narration peut s'effectuer par la description de plusieurs objets ou sujets. De la tradition rhétorique, Quignard hérite de différents types de description :

- La Topographie : « A vingt-deux Kilomètres de la ville grecque de Napolis (Naples), le golfe était osque. Pompéi elle aussi fut fondée par les Grecs sur les rives du Sarno, comme Herculanum au nord. » (S.E.296).
- La Chronographie : « Il n'y a jamais eu d'homosexualité ni grecque ni romaine. Le mot « homosexualité » apparut en 1869. Le mot « hétérosexualité » apparut en 1890. » (S.E.16).
- La Prosopographie : « Tibère ermite était très grand, très robuste, sauf la main droite, qui était faible. Le visage était sombre et blanc. Il aimait beaucoup le vin. » (S.E.44).
- L'Hypotypose : de l'exposition si vive, si énergique, du membre masculin dans le chapitre « Le fascinus » (S.E.74-106), et de toutes les descriptions que l'essayiste convoque à son sujet, à travers les écrits des autres écrivains, résultent des images et des tableaux différents du même objet.
- L'Ethopée : Tibère « appelait petits poissons (pisciculos) des enfants de l'âge le plus tendre qu'il avait habitués à jouer entre ses cuisses pendant qu'il nageait pour l'exciter avec leur langue et de leur morsure (lingua morsuque). Il donnait en guise de sein à téter ses parties naturelles à des enfants non encore sevrés afin qu'ils le déchargeassent de son lait. C'est ce qu'il préférait. » (S.E.15-16).

Ce sont des éléments permanents et simultanés qui forment les parties descriptives. Celles-ci sont toutes liées, à leur tour, au récit qui les porte, avec l'intention d'instruire ou de persuader, avec un intérêt qui lui sert de motif. Elles sont présentées afin de renforcer ou de modifier les savoirs concernant les objets ou les sujets décrits. Par conséquent, elles sont toujours au service de la narration.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

1.B. La séquence polygérée :

Ce sont les ensembles dialogaux. Dans *Le Sexe et l'effroi,* nous trouvons des dialogues qui présentent une hétérogénéité comparable à celle du récit, avec des séquences descriptives et explicatives comme dans le débat entre Socrate et Parrhasios rapporté par Xénophon, ou celui qui se tient entre Parrhasios et le vieillard d'Olynthe rapporté par Sénèque le Père. Nous le trouvons aussi sous figure monologale, comme lorsque d'Ovide parle à son sexe.

Tous les types de séquences, que nous venons d'évoquer, peuvent n'être qu'un moment dans un récit. Description, conversation et narration s'insèrent par elles dans un récit achevé ou un projet de récit.

Reste alors à déterminer le rôle que peut jouer la narration, son effet sur le lecteur, la signification qu'elle peut produire dans l'essai, et son lien avec le thème de la perte. Quand l'essayiste commence-t-il à raconter des histoires ? et comment ?

Plusieurs voix se font entendre : « Les Anciens disaient que (…). Socrate prétendait que (…). Suétone rapporte que (…). » (S.E.14). Par conséquent une tension conflictuelle surgit entre les divers niveaux de l'auteur empirique (l'essayiste), des écrivains et des personnages historiques évoqués. La narration peut s'effectuer par l'auteur, les écrivains cités ou les personnages présentés soit par l'essayiste soit par ces mêmes écrivains. L'un des moyens de l'insertion des passages narratifs consiste donc à donner la parole aux autres, à les laisser raconter des histoires et donner leurs opinions.

Cet essai contient, d'autre part, toutes formes de textes qui contribuent à enrichir le processus de l'argumentation : textes à tendance démonstrative, textes à tendance expositive et textes à tendance dialogique [114] . Dans le premier chapitre, par exemple, nous assistons à une exposition des faits. Sous forme de définitions Quignard présente l'univers greco-romain, et tout est régi par le verbe être :

« Le mariage était… » (S.E.31). « La pédérastie était… » (S.E.16). « La morale sexuelle romaine était… » (S.E.18). « La règle romaine était… » (S.E.33).

Ou par des verbes de précision qui renforcent les idées déterminantes qui les précèdent :

« La fellation dérivait… » (S.E.16). « L'interdiction concernait… » (S.E.19). « Les Romains estimaient… » (S.E.31).

Devant un tel régime de l'assertion, soit on accepte, soit on refuse : la conscience critique doit prendre position, et l'imagination joue peu. L'essayiste pousse d'ailleurs le lecteur à éliminer toute possibilité de fiction en recourant à des écrivains connus (Pline, Cicéron, Apulée, Quintus Haterius, Catule…etc.). La syntaxe définitionnelle, renforcée par les références à ces auteurs, accentue l'effet de crédibilité : il s'agit bien d'une sorte de quête de vérité, où l'on expose, puis où l'on consolide les arguments par la parole d'autrui. Mais, ce processus rassurant sera bouleversé par l'utilisation des citations.

2. La citation dans l'essai :

[114] Alain Boissinot, *Les Textes argumentatifs,* éditions Bernard-Lacoste, 1999, p. 41.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

L'argumentation implique qu'une expérience se déroule et qu'un auteur la rapporte, ce qui présuppose qu'il n'y a pas une seule voix qui s'exprime, mais plusieurs. Dans *Terrasse à Rome*, les personnages fictifs introduisent l'argumentation ; dans *Le Sexe et l'effroi*, ce sont les personnages historiques qui assument ce rôle. L'un raconte son expérience personnelle ou celle d'autrui, l'autre sa façon de voir les choses à travers une anecdote rapportée. Quignard insère ainsi des livres et des mythes pour prolonger le système narratif dans l'essai, et, finalement, la conscience critique du lecteur, éveillée par l'essayiste au début du livre, disparaît pour se laisser bercer par des histoires, qui se développent à différents niveaux d'énonciation. Il peut y avoir une sorte de mélange entre l'écrit et l'oral, comme lorsque Quignard nous rapporte le dialogue entre Socrate et Parrhasios écrit par Xénophone. Mais nous trouvons aussi un mélange entre différents styles d'écriture qui appartiennent à différentes époques : l'écrit d'Alcuin au XI^{e} siècle est différent de celui d'Agnès Rouvert au XX^{e} siècle, l'écriture de la Genèse est différente de celle de Freud. Alors, même quand il est question de la même chose, un registre de langue différent s'impose. Les histoires sont racontées par des voix diverses qui sont le signe de la présence de l'autre.

Les écrivains sont présents dans l'œuvre de deux manières :

- Soit les citations sont jointes directement à leurs sources. Les titres des livres sont mis entre parenthèses et en italiques tout de suite après les guillemets. Cette présentation insiste sur l'authenticité de ce qui a été dit ou écrit : « "- tout à fait, répondit Parrhasios." (Xénophon, Mémorables, Ⅲ, 10,1). » (S.E.53).
- Soit le titre du livre reste mis entre parenthèses, mais la parole est rapportée sous forme de discours indirect, sans guillemets : « Sénèque le Père dit (Controverses,x,5) que… » (S.E.47). On peut même trouver parfois des citations qui manquent de références.

Il y a aussi des écrivains qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation sans que pour autant l'auteur relève leurs mots précis. S'ils parlent c'est seulement en ce sens que l'énonciation se réfère à leur point de vue, leur position et leur attitude ; mais pas à leurs propos au sens strict :

« Sarcasme vient du grec sarx, qui est le mot qu'employait Epicure pour dire le corps (sôma) de l'homme et le lieu unique du bonheur possible. » (S.E. 104)

Quand il arrive, en revanche, que des personnages s'expriment directement, leurs voix sont clairement présentes. L'identification est aisée chaque fois qu'un mot ou une assertion peut être replacée dans le discours d'autrui, à la manière d'une citation ou un fragment enchâssé dans le texte. Cette intrusion est souvent signalée par des marques qui en favorisent le repérage : mot entre guillemets : « Les Romains dirent : " Toute heure est suprême" » (S.E.162), ou énoncé fortement marqué comme extérieur au discours de l'argumentation : « Tout le monde pleure de joie : le violeur est le mari. Ce happy end est au sens romain "chaste" » (S.E.35). La parole tierce est ainsi reprise et signalée comme étrangère et dissonante par rapport au discours de l'argumentation proprement dit.

Le jeu typographique joue dans ces cas un rôle important. Dans cet essai, nous avons l'impression que l'écrivain manipule la ponctuation d'une façon qui désoriente

en vertu de la loi du droit d'auteur.

parfois le lecteur, et mêle la voix de l'écrivain et celle des autres. La ponctuation, chez Quignard, n'est plus un moyen pour guider le lecteur et « rendre plus facile la lecture des œuvres de composition compacte », comme le souligne Henri Meschonnic dans son article « La ponctuation, graphie du temps et de la voix » [115] . Elle est plutôt l'outil d'une recherche esthétique dans l'espace textuel, l'un des moyens d'une représentation visuelle du langage. D'une certaine manière, c'est une « autre façon d'habiter les mots », comme l'indique le titre de l'intervention de Sabine Boucheron [116] . Il y a un lien de complémentarité entre la recherche artistique, qui est l'un des sujets des livres de Quignard, et le texte écrit, comme si l'écrivain voulait dessiner avec les mots et enquêter sur une nouvelle représentation visuelle du texte littéraire. Cela sous-entend que la ponctuation ne fournit pas forcément les indications utiles à l'esprit du lecteur. En d'autres termes, chaque élément ne prend pas nettement et rapidement dans l'esprit de ce dernier l'importance que veut l'auteur, et la confusion est fort possible.

Dans ce livre, tous les signes de la ponctuation sont présents sans exception et parfois jusqu'au vertige : nous pouvons trouver des parenthèses dans des guillemets anglais insérés eux-mêmes dans une longue citation encadrée par des guillemets traditionnels, ou encore, le texte est divisé par des espaces blancs et une étoile qui contribuent à cette rythmique visuelle inséparable du mouvement de la parole que l'auteur essaie d'installer dans son propos. Ainsi, nous pouvons constater que l'absence de genre déterminé, que nous avons évoqué tout au début en ce qui concerne l'espace romanesque, se concrétise, aussi dans l'essai, par des procédés textuels, dont l'un est la mise en page, le jeu typographique, la ponctuation. Les signes de ponctuation signalent parfois, en ce sens, tout ce qui n'est pas dit, ou qui est mal dit, tout ce qu'il faut aller chercher derrière les apparences. Parenthèses, guillemets, tirets et espaces blancs creusent le discours, trouent la parole d'un sens probable plus profond, et rompent l'apparente fluidité du langage en semant doute et hésitation. Ce sont des fenêtres ouvertes sur l'intérieur ou l'extérieur du texte, et c'est en quoi ils peuvent signaler la perte d'un non dit.

Une citation est, normalement, en italiques. Or chez Quignard l'italique est réservé uniquement aux titres des livres et aux passages en latin. Ce qui perturbe un peu la lecture c'est la présence des citations en caractères romains (et non italiques), lorsqu'elles ne sont pas mises entre guillemets (citations en style indirect libre). Car parfois le lecteur oublie que c'est une citation ou que c'est un écrivain qui parle et non pas l'essayiste, ce qui va troubler l'identification des pronoms personnels. Le "je" de Médée pourrait être pris pour un "je" de Quignard, surtout que celui-ci n'hésite pas à l'afficher de temps à autre. Dans le chapitre VIII du *Sexe et l'effroi*, Médée est présentée à la troisième personne du singulier : comme personnage de deux tragédies grecques et du récit de l'auteur, puis comme figure d'une fresque. Dans l'analyse de la fresque, Médée reprend la parole :

« Elle dit au pédagogue : « Va. Prépare pour eux ce qu'il leur faut pour chaque

[115] Jacques Dürrenmatt, *La Ponctuation,* La Licorne, 2000, p. 293.

[116] *Ibid.,* p. 180.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

jour. » » (S.E.188)

L'auteur ne mentionne pas l'origine de la citation. Ensuite, nous rencontrons un passage avec plus de précision :

« La fresque traduit le vers le plus célèbre de l'Antiquité que prononce Médée (Euripide, Médée, 1079) : « Je ne comprends quels malheurs je vais oser. » » (S.E.192)

La référence au nom de la pièce d'Euripide en italiques, contrairement à la citation précédente, introduit le « je » de Médée. Mais plus loin, un autre paragraphe commence par :

« Il n'y a pas de conflit individuel entre ce que je désire et ce que je veux. » (S.E.194)

Ce pronom personnel reste flou. Nous ne pouvons pas l'attribuer à Médée car il n'est introduit par personne. Le thème de désir et de volonté renvoie au contexte de l'histoire de Médée ; mais rien, au niveau typographique, nous assure la propriété de cette phrase, surtout quand elle est suivie par une citation entre guillemets qui renvoie à Médée. Retranscrivons le paragraphe, telle quelle, pour mettre en lumière cette procédure qui perturbe le lecteur :

« Il n'y a pas un conflit individuel entre ce que je désire et ce que je veux. Il y a un océan naturel qui rompt sa digue et dont tous les corps sur la fresque forment la vague croissante (augmentant jusqu'à l'augmentum). « Je ne sais ce que mon âme sauvage a décidé à l'intérieur de moi » (Nescio quid ferox decrevit animus intus). Avec la Médée de Sénèque leFils on comprend ce que veut dire pour un Romain Vénus « passionnée ». En elle ira, dolor, amor et furor ne se distinguent pas. Plus encore : en elle maladies et passions se confondent et dansent la bacchanale d'Hadès. » (S.E.194)

Comme nous le remarquons le « je » premier reste non identifié ; tandis que le deuxième, introduit par des guillemets, peut se référer au texte en latin (et en italiques) qui suit. Mais le lecteur se demande pourquoi l'auteur n'a pas fait la précision de la référence textuelle comme il le fait avec la troisième phrase : « Avec la Médée de Sénèque le Fils. » (S.E.194), et comme il l'a fait antérieurement avec « La Médée d'Euripide de – 431 » (S.E.190) ?

Le jeu se renforce par la présence des citations dans les citations, lorsque les écrivains cités laissent parler des personnages. Dans un monologue, Ovide s'adresse à lui-même. La citation est introduit par une référence au texte :

« Dans le IIIe livre des Amours, Ovide relate un fiasco et décrit les terreurs superstitieuses qui l'entourent. » (S.E.81).

Ovide parle à la première personne du singulier. Il décrit ses sentiments et ses sensations. La citation continue, elle commence à la page 81 et finit à la page 84. Le lecteur suit les arguments d'Ovide qui continue de s'exprimer avec « je ». Puis il change de registre et s'adresse à son sexe :

« Partie la pire de moi-même (pars pessima nostri), tu n'as donc pas de pudeur ! tu as trahi ton maître (dominum) » (S.E.83).

Ensuite, c'est la fille qui s'adresse à Ovide :

« Tu te moques (ludis) de moi ? Qui te forçait, insensé, à venir étendre tes

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

membres dans mon lit si tu n'en avais pas le désir ? Ou est-ce l'empoisonneuse d'Ea qui a noué ses tablettes pour te jeter un sort ? Ou avant de venir ici une autre fille t'a-t-elle épuisé ? » (S.E.83).

Finalement, Ovide, le narrateur continue son récit :

« Aussitôt elle a sauté du lit, simplement couverte de sa tunique, sans prendre le temps d'attacher ses sandales. » (S.E.84).

Ici la longueur de la citation joue aussi un rôle important qui s'ajoute à la diversité des niveaux de la narration. Si la citation est courte le lecteur peut toujours vérifier, il a toujours sous les yeux le début des guillemets, mais si elle est longue, le lecteur oublie qu'il s'agit d'une citation et se perd dans une autre dimension surtout si c'était un passage narratif. Le thème de la citation joue aussi un rôle : il s'agit d'un homme qui dévoile son intimité la plus profonde, l'échec de sa sexualité. Ce qui fait que le lecteur, touché par l'importance du sujet, ressent une impatience pour connaître la fin de l'histoire. En d'autres termes il oublie le contexte dans lequel ce récit a été inséré et la raison de sa présence.

Le processus utilisé rappelle celui de la mise en abîme, mais il ne s'agit pas tout à fait d'un récit. Il y a un désir de fictionnalisation, mais une fiction non assumée du point de vue de la durée et de la vitesse - ce qui correspond parfaitement aux caractéristiques de l'essai qui, selon Jean-François Louette, « ne saurait se plier aux exigences d'une narration suivie, ni composer par touches successives l'histoire d'une personnalité » [117]. Ici nous sommes face à une situation donnée qui commence et se termine en même temps. Le lecteur ne va retrouver ni le même personnage, ni la même situation ailleurs dans le livre. Ovide est là pour montrer une situation qui s'associe au thème du chapitre et plus précisément à celui du fragment. Après, il disparaît, on l'oublie. Ainsi, les passages qui pourraient être considérés comme des fragments enchâssés, comme celui de la fille dans l'exemple précédent, des citations dans la citation, ne peuvent pas être pris comme des récits, car ils n'ont pas de continuité. Le lecteur n'aura pas la curiosité d'en savoir davantage sur cette jeune fille qui reproche à Ovide d'être venu dans son lit, et l'interruption de la narration ne perturbe pas la progression argumentative. Le lecteur, dans cet exemple, ne cherche pas à aller plus loin, contrairement à ce qui se passe dans *Terrasse à Rome* où il se sent gêné et déstabilisé par le fait de ne pas connaître la suite des récits interrompus.

Ainsi, nous pouvons dire que les passages narratifs, dans ce cas là, sont voués à la perte dès leur apparition. Quel est alors leur effet sur le lecteur ?

3. Lecture érotique et interactive :

Il faut se rappeler que, dans *Le Sexe et l'effroi,* il s'agit chaque fois d'aventures privées de quelques personnages, et que, dans le roman grec, ces aventures, selon Georges Moliné, « dans leur motivation, dans leur nature et leur enjeux sont des aventures érotiques » [118]. Elles sont introduites de manières diverses, par des questions, des définitions ou des citations. Or, c'est cette diversité même qui, déjà, excite le lecteur, et le met sur le qui

[117] *L'Essai, Op. cit.*, p. 144.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

vive. L'argumentation s'adresse au désir, provoque des sensations confuses qui s'associent toutes à la sexualité. Quignard souligne à Chantal Lapeyre-Desmaison, dans son livre *Pascal Quignard le solitaire*, que :

« La jouissance intellectuelle est érotique. Il y a éros dès que surgit la possibilité du contact direct avec la vérité. » [119] .

L'argumentation au sens strict pourrait signifier le moment du pouvoir, mais la narration vient ensuite pour apaiser, décharger et calmer l'esprit du lecteur. Elle contient toujours un côté sensuel et représente toujours une sorte de volupté, de jouissance érotique, parfois incompréhensible. Elle pourrait s'assimiler à une sensualité érotique en phase finale, au moment extrême de la jouissance, à son point culminant où, selon le terme de Quignard, *la summa voluptas*, est l'instant de la perte: « L'éjaculation est une perte volupteuse. Et la perte de l'excitation qui en résulte est une tristesse puisqu'elle est le tarissement de ce qui jaillissait. » (S.E.85). Cette perte engendre un vide, et le vide à son tour autorise toute sorte de fictions. Ainsi, nous pouvons constater que les passages narratifs dans cet essai ne présentent pas forcément une utilité morale. L'auteur ne s'en sert pas pour consolider une opinion ou pour renforcer une idée quelconque, mais pour accorder un timbre apaisant et jouissif à ses argumentations érotiques. La succession, l'entrecroisement et les associations qui se créent entre les passages narratifs et argumentatifs produisent un certain rythme très profond à l'intérieur du texte. Ce rythme accentue les sentiments d'apaisement et de tension dans l'écriture et crée *le tempo*, selon les termes de Quignard, du *Sexe et l'effroi.* A Jacques Malaterre, l'auteur confie :

« J'ai besoin d'une petite cellule, d'une ritournelle, mais qui sont perdues dans le livre, mais qui font que chaque livre a son tempo, sa marche » [120]

La sexualité, dans cet essai, contient une force impressive d'autant plus intense qu'elle est énigmatique. Elle entretient l'appétit de lire et encourage les rêveries sur les aspects les plus exposés et les moins exposables de l'humanité. Elle cache aussi une tentation de séduction de la part de l'écrivain et une réaction corrélative d'adhésion chez le lecteur. Car l'objet de l'essai n'est pas de simuler des actions dans un récit ou une représentation dramatique, mais de proposer une réflexion sur un sujet dans un discours doublement caractérisé par sa référence à la vérité et par le souci de persuader le lecteur (d'où la volonté de séduire). L'essai est fondamentalement tourné vers autrui, à qui il n'entend pas donner une leçon, mais avec lequel il désire entreprendre une confrontation. Ainsi, le recours à la biographie à travers des passages narratifs, signifie la volonté de l'essayiste de retenir un lecteur sensible. Pour le charmer, il est capable de tout, et de l'autre côté celui qui est séduit devient capable de tout croire, de tout accepter. A un moment, nous trouvons des interrogations directes concernant la rédaction de cet essai. Quignard dévoile à son lecteur ses pensées :

« Pourquoi, durant des années, ai-je écrit ce livre ? Pour affronter ce mystère :

118 « Le Roman grec, perspectives sémio-narratives »in *Les Personnages du roman grec,* dir. Bernard Pouderon,actes du colloque de Tours novembre 1999, collections de la Maison de l'Orient Méditerranéen, Lyon, 2001, p. 19.

119 Pascal Quignard le solitaire, Op. cit., p. 152.

120 "à mi-mots" , film de Jacques Malaterre.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

c'est le plaisir qui est puritain. » (S.E.254)

Dans l'acte de l'argumentation, l'interactivité qui s'établit entre deux personnes suppose qu'à la fin il y ait un gagnant. Convaincre autorise un processus de guerre qui exige la soumission de l'autre : d'après Tacite, c'est la forme verbale de l'*agôn*, du duel [121] . Or, la narration, insérée parmi les passages argumentatifs, produit un effet d'obéissance chez le lecteur et encourage sa soumission. La durée, l'enchaînement des événements et l'interruption typographique qui introduit le silence ou la parole d'autrui séduisent le lecteur : d'une certaine manière, il se laisse faire. Cela peut aussi bien remettre en cause la démarche argumentative, car, quand il y a une volonté violente de domination de la part de l'écrivain, suivie par une réaction d'affaiblissement du récepteur, on risque de ne pas vraiment argumenter : on impose, tant qu'il n'y a pas de réaction manifeste de la part du lecteur. Ainsi, nous pouvons dire que Quignard pousse doublement son lecteur à une lecture passive : dans ses textes fictionnels il y a une déstabilisation du système narratif, et dans l'essai il y a une remise en cause du système argumentatif.

Rien n'illustre mieux ce double jeu que le traitement réservé par Quignard à la figure du sexe masculin. Ce dernier représente en effet l'axe principal de toutes les questions posées et les discussions abordées dans le livre. Il y a un effet érotique tout au long du *Sexe et l'effroi* renforcé par la présence, quasi permanente, de la notion ou de l'image du phallus. Les parties narratives introduisent des images sensorielles dans l'intellect de l'argumentation, et l'effet sensuel est renforcé par la répétition. Le lecteur ne peut s'empêcher de se sentir concerné [122] . On lui parle de quelque chose de très intime, de pensées et de sensations profondes, qui le touchent, presque "physiquement". Dans un même paragraphe, il affronte une énumération lexical comme : pénis, mentula, phallus, fascinus, organe ou sexe masculin, ou des termes qui renvoient au même champ : fellation, pénétration, castration, sodomie, pédérastie ; et même lorsqu'il est question de mythologie, il s'agit de Priapos, d'Eros, de Chronos et d'Osiris. En latin ou en français, entre guillemets, parenthèses ou seul, il y a un jeu sensuel avec les mots. Décliner les différents noms d'un seul objet relève d'une sensualité, d'une jouissance en quelque sorte linguistique, et met en jeu un processus de fascination du lecteur. Tout au long de son essai, Quignard nous parle du regard de l'effroi et le regard latéral des patriciennes sur les fresques lors du dévoilement du fascinus. Ainsi, le lecteur finit par adopter ce regard de l'effroi et se soumet aux exigences de cette vision : immobilité et attente sidérée. Nous avons l'impression que les parties narratives surviennent au moment où la fascination s'est emparée de ce dernier, et lui a fait baisser les bras et rendre les armes. D'une certaine manière il se laisse prendre comme l'indique la phrase de Septumius citée par Quignard pour souligner le pouvoir érotique de la lecture :

« Il y a un mot de Septumius énigmatique et terrible : Amat qui scribet, paedicatur qui leget (Celui qui écrit sodomise. Celui qui lit est sodomisé). » (S.E.262)

[121] Alain Boissinot, *Les Textes argumentatifs, Op.cit*, p. 11

[122] Dans son étude « Du Fascinus comme nouement »à propos du *Sexe et l'effroi* de Quignard, Jean Bellemin-Noël souligne : « une telle méditation sur des objets troublants ne peut guère se pratiquer qu'à la condition que l'on dispose d'un appui, d'une rampe pour tenir ferme dans la réalité et pour prendre son élan dans la spéculation. », *Revue des Sciences humaines,* n° 260, 4/2000, p. 58.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Quignard raconte et donne le temps aux autres aussi pour raconter afin d'augmenter le désir du lecteur. Quand ce dernier est sous la menace ou le pouvoir de son désir il accepte tout, il est convaincu. L'essayiste, par conséquent, atteint son objectif. Il n'a pas besoin de faire plus d'effort pour s'imposer, il a réussi à convaincre l'autre en l'affaiblissant. Cette attitude particulière lui permet d'afficher une fausse naïveté à travers ses protestations et ses justifications, alors que dès le début, c'est une lutte pour prévenir les objections du lecteur, pour le convaincre à croire à l'invraisemblable, pour le dominer finalement par le biais de la cajolerie. Il veut susciter en lui la peur, la faiblesse et la terreur, c'est-à-dire l'attente de l'inattendu. Ainsi, nous pouvons dire qu'il y a vraiment une stratégie de *captatio beneuolentiae*, le lecteur se transforme en une vestale immobile, le regard figé dans une attente sidérée.

Les parties argumentatives qui s'attachent au sexe masculin interviennent surtout lors de l'analyse esthétique des images et des tableaux. Là encore, le lecteur est sidéré, fasciné. Alors il a besoin d'un vide pour se perdre et évacuer cette énergie qui le captive et cette tension qui le saisit. Il a besoin d'une autre classe d'objets fascinants, objets que l'on pouvait appeler "absorbeurs", pour bien représenter le vide, ou le trou qui s'installe dans le texte et qui a le même pouvoir de fascination que le phallus. Le *phallus* appelle ainsi la *vulva,* dont la vision ne fascine pas celui qui la contemple, mais l'avale, et le fait s'y engloutir totalement [123] . Dans les parties argumentatives, que nous avons comparées à la vision du phallus, le lecteur ou le fasciné garde un pied sur terre, c'est-à-dire dans le monde extérieur. Mais dans les parties narratives, le lecteur est captivé et se perd complètement. La vision du trou transforme son spectateur, un instant avant qu'il soit avalé, en sujet avide de pénétrer. Quignard explique :

« Les corps ne possèdent pas vraiment leurs organes. Nous nous enfonçons dans le corps dans le plaisir, nous ne le possédons jamais. De même quand nous lisons passionnément nous n'avons pas de livre entre les mains et nous cessons d'être une présence, nous cessons d'être un corps affecté par lui-même. » (S.E.284)

4. Le circuit argumentatif : une répétition hypnotique :

Ce qui frappe au premier chef le lecteur est la résurgence du même schéma structurel. L'agencement de l'argumentation dans chaque fragment a presque la même structure : réflexion générale, définition, citation, étude étymologique et finalement l'homme en tant que concept individuel et particulier surgit pour clôturer le fragment. Si nous en prenons un au hasard, nous remarquons que la première phrase est toujours une généralité, et que le lecteur a souvent l'impression de se heurter d'emblée à une constatation ou une phrase conclusive, comme si l'on commençait par où on devrait terminer, ce qui conduit à s'interroger sur le parcours des arguments exposés.

[123] Dans *Vie secrète*, Quignard explique ce phénomène avec l'histoire de Nukar qui a été complètement englouti par le sexe de sa bien aimée : « Il s'allongea sur la femme en écartant ses jambes. Son sexe tendu trouva le trou de la femme. Il poussa en elle son sexe et tout son corps s'enfonça en elle tandis qu'il se mettait à pousser un grand cri. » *Vie secrète*, pp..347-348. Nous procéderons à une analyse plus détaillée dans la deuxième partie : « Le sexe féminin ».

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

« Le vide entoure les figures qui sont peintes. » (S.E.167) *:* une telle phrase liminaire a le poids d'une observation persuasive. C'est un constat. Nous avons l'impression que l'argumentation suit un schéma d'ordre régressif en commençant par la conclusion pour aller vers les données, comme l'explique Jean-Michel Adam : « On justifie une argumentation qui précède textuellement, mais qui suit argumentativement » [124] . Cet ordre régressif se manifeste aussi dans la structure complète du livre. Dans un essai, le lecteur s'attend, dans les premières pages, à une présentation des faits, des phénomènes ou des questions qui seront abordés. Or, chez Quignard, l'essai débute avec des phrases d'ordre plus ambigu :

« Nous transportons avec nous le trouble de notre conception. » (S.E.9)

ou

« Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas. » (S.E.10).

Et vers la fin du livre, dans les dernières pages il précise :

« J'ai voulu méditer huit particularités propres à la perception romaine du monde sexuel. » (S.E.353).

Cette phrase, dont la place devrait être au début, clôt l'essai, encourage le retour au commencement et consolide le mouvement cyclique du livre.

Après ce "début conclusive", l'essayiste fait défiler différents écrivains qui éclairent le même point de vue sous forme directe par le biais de citations, ou indirecte à travers les paroles rapportées par des biographes ou des témoins. Cela marque la progression du raisonnement, que la citation stimule par l'apport d'un corps étranger prélevé de son contexte. C'est un échange entre les écrivains.

Ensuite Quignard, dans presque tous les chapitres, s'arrête sur l'étymologie d'un mot :

« En grec eikôn, eidôla signifient les images (les icônes, les idoles). En latin, les simulacra, les simul, sont des étais aux fantasmes (aux images lumineuses) » (S.E.167).

Cette investigation – ou rêverie - étymologique couvre un vaste champ historique en s'attardant tout particulièrement sur certains phénomènes et certains faits de la Rome et de la Grèce antiques, ou bien sur les périodes les plus traumatiques du vingtième siècle. Dans le chapitre VII, *« Domus et villa »*, par exemple, Fabius Quintilianus est accolé à France Yates. Cela suscite une confrontation, un choc de la rencontre entre plusieurs références qu'en principe tout sépare. Entre la mémoire du texte et l'amnésie du lecteur, ces passages tentent de capter une certitude, de certifier une particularité et de dégager un ordre de connaissance universel.

Puis le fragment se termine en se référant à l'homme en tant qu'être au monde. Parfois l'auteur s'exprime personnellement en utilisant des pronoms de première personne de singulier ou de pluriel quand il veut se considérer comme un parmi les lecteurs : il s'agit ici de mettre en scène une subjectivité qui n'est, d'une certaine manière, qu'une conclusion. C'est ce qui rend l'essai plus crédible et justifie en même temps le recours de l'essayiste à la première personne du singulier :

[124] Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes, Op. cit.,* p. 115.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Le sentiment du péché, je le définirais ainsi : un lien ravageur à la dépendance » (S.E.256).

Pour Louette, l'usage de la subjectivité est une nécessité pour l'essayiste, l'implication personnelle constituant l'un des critères les plus sûrs pour distinguer l'essai des formes de pensées *artificieuses* [125] .

Cette structure se répète. Nous partons toujours d'un phénomène général pour aller vers une réflexion personnelle et particulière. Le chemin adopté par Quignard est l'inverse de celui que présentent Aline Geyssant et Nicole Guteville pour caractériser la démarche de l'essai, qui consiste à aller « du particulier vers le général » [126] . Or, chez Quignard, la continuité de l'essai résulte d'un équilibre variable entre l'exigence de progression et celle de la répétition. Le texte se répète tout en intégrant, en même temps, de nouvelles informations. Ce mouvement rythmique se concrétise par le retour de mêmes registres d'écriture : biographie, narration, analyse des fresques, étude étymologique des mots et des passages en latin. Chaque fois, c'est un nouveau sujet qui est en question, mais le lecteur se prête à ce circuit argumentatif en spirale. Nous retrouvons les mêmes procédés dans *Terrasse à Rome*, mais, dans le roman, la brièveté des phrases et l'espace fictif dans lequel elles sont introduites empêchent le lecteur de s'en rendre vraiment compte. *Le Sexe et l'effroi* est un essai long par rapport à *Terrasse à Rome* : c'est pourquoi nous pouvons plus facilement repérer le retour des mêmes registres tout au long du livre.

Reste à savoir l'effet ou le but d'une telle procédure. Lorsqu'on dit argumentation, il s'agit bien de vouloir convaincre le lecteur d'une certaine vérité, de lui fournir une parole persuasive par l'exercice de la controverse. C'est l'un des points centraux dans l'enseignement rhétorique : plaider le pour et le contre d'un cas fictif pour avoir une allure objective. Convaincre suppose qu'il y ait une thèse et une antithèse [127] . Mais *Le Sexe et l'effroi* est construit sur un système binaire qui présente des thèmes qui ne sont pas forcément opposés. Ce qui donne l'impression que rien ne tient tout seul, il faut qu'il y ait son écho, que cela soit l'opposé ou l'identique : phallus-fascinus, Eros-Priapos, irrumation-cunilingue, et même les personnages sont présentés par deux Chronos-Mars, Enée-Didon, Médée-Jason, Osiris-Isis. Ils appartiennent souvent à la même famille, ce qui nous prouve qu'il s'agit bien de la mise en scène d'un procès destiné à régler les conflits. Et qui dit conflit dit deux opinions, deux versions différentes de la même histoire. Cette binarité imposée tout au long du travail provoque un doute et affirme une hésitation. Cela reflète aussi un aspect réflexif très net, qui renforce encore le mouvement cyclique ou le retour des registres d'écriture.

Montrer les phénomènes par deux suppose une comparaison et l'enracinement dans un système de doute [128] . Il y a un balancement perpétuel entre une conviction fondatrice

[125] *L'Essai, Op. cit.,* p. 141.

[126] *L'Essai, le dialogue et l'apologue, Op. cit.,* p. 40.

[127] Si nous considérons ce système binaire comme thèse et antithèse, alors il faut souligner l'absence d'une synthèse explicite. Cela renvoie à *la dialectique décapitée de Sartre* : « Dire noir, puis blanc, puis rien. »,Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'Essai, Op. cit.,* p. 124.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

et une hésitation régulatrice, ou selon les termes d'Adorno, « une conscience d'être faillible et provisoire » [129] , qui renvoie au système pascalien de l'argumentation, un système dualiste qui consiste à convaincre et à agréer [130] . Le lecteur, de Quignard, ne peut s'empêcher de comparer pour comprendre la raison de la présence ou de la juxtaposition des images ou des concepts. Mais confrontation forcée risque parfois de le perdre dans un labyrinthe d'images et de tableaux associés à des époques différentes. Par exemple, lorsque l'auteur veut nous faire comprendre la technique de Parrhasios, le peintre grec (~460- ~380 av. J.C), il nous signale que « les équivalents modernes de Parrhasios ou d'Euphranor ne sont pas Renoir ou Picasso mais Michel-Ange ou Léonard. » (S.E.54).Nous ignorons la raison d'une telle phrase, et l'absence de commentaire de la part de l'essayiste perturbe le lecteur, qui doit procéder à une « abstraction métaphorisante »*,* selon les termes de Dominique Maingueneau [131] , pour saisir ce qu'il y a de commun dans la relation qui lie ces êtres singuliers. Il faut noter ici que le souci de ne jamais laisser le lecteur se reposer motive un mode de composition assez déroutant pour requérir de sa part une participation active, propre à vérifier la cohérence des propos par repérage d'indices discrets.

La binarité se manifeste aussi à travers la succession des effets et des impressions suscités par le texte écrit ou les images qui en surgissent : érection puis éjaculation, désir puis impuissance, intellectualisme puis sensualité, argumentation puis narration. Ce qui relie ces structures dialectiques est le thème de la perte qui se manifeste dans chaque deuxième pôle. Ainsi nous pouvons considérer la narration comme l'équivalent de la sensualité ou de l'impuissance, qui n'est, d'ailleurs, qu'un autre reflet sensuel de la perte. L'indexation de la narration sur la même paradigme pousse à considérer *Le Sexe et l'effroi* comme un roman non achevé. Aussi la totalité des passages narratifs racontent-ils la perte : « Nous voyons toujours quelque chose de perdu qui donne sens à ce qui demeure. » (S.E.353). L'unité de l'ensemble proviendrait, en ce sens, de l'accord de tous ces fragments en vue d'une seule fin. Souvenons-nous que *Terrasse à Rome* offre aussi un circuit argumentatif basé sur le rapprochement de deux thèmes, qui ne sont pas forcément opposés, pour insérer dans les textes fictifs des passages argumentatifs. Cela contribue à ouvrir une dimension extérieure à la narration qui permet au lecteur de sortir du champ proprement romanesque. Ainsi, la narration et l'argumentation dans les œuvres de Quignard peuvent, dans quelques situations, représenter alternativement ce qui échappe, "un perdu" rendu sensible par le croisement de différents registres de langue. L'absence de frontières dans les textes de cet écrivain ne peut pas rester intacte devant

[128] Le genre de l'essai suppose que le lecteur accepte un paradoxe : l'essayiste détruit les certitudes, introduit le doute et prétend aussi avancer des vérités. Aline Geyssant et Nicole Guteville, *L'Essai, le dialogue et l'apologue, Op. cit.* p. 41.

[129] Adorno, *Notes sur la littérature,* Flammarion, 1984, p. 21. Dans cet ouvrage Adorno cite Max Bense : « Pour écrire un essai, il faut procéder de manière expérimentale, c'est-à-dire retourner son objet dans tous les sens, l'interroger, le tâter, le mettre à l'épreuve, le soumettre entièrement à la réflexion, il faut l'attaquer de différents côtés, (…). », *Notes sur la littérature*, p.21.

[130] Alain Boissinot, *Les Textes argumentatifs,* éditions Bernard-Lacoste, 1999, p. 9.

[131] Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours,* Hachette, 1991, p. 246.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

une sorte de perte qui se manifeste de manière évidente dans son écriture.

Avec Quignard le lecteur ne sait pas exactement où il va. Le titre et le genre, s'ils sont affichés, ne lui servent pas à grand chose ni ne conceptualisent le chemin qui va être suivi. Ce n'est pas le sujet à traiter qui déclenche le désir de l'écriture, chez Quignard, mais plutôt l'acte lui-même, puisque le même schéma se dessine dans l'élaboration d'un texte, et les mêmes procédés contribuent à sa progression : biographie, analyse esthétique, étude étymologique et appui sur d'autres écrivains à travers des citations. Cette écriture reflète le mouvement d'une pensée en train de s'élaborer. Le lecteur ne sent pas qu'il se forme une idée claire sur toutes les données présentées par l'auteur. Le retour permanent lui fait oublier le but du texte ou l'enjeu de l'écriture, et la narration qui s'effectue à l'intérieur du texte argumentatif renforce cette impression. Chaque fois est proposée une histoire différente, avec des personnages différents, et la progression est inlassablement remise en cause. Tout au long de l'œuvre des personnages apparaissent pour dire un mot ou pour raconter une histoire, puis ils disparaissent sans perturber le déroulement des arguments. La fin n'est jamais attendue, n'apparaît pas comme un résultat ou la conséquence de ce qui précède, et elle n'offre en aucun cas une conclusion. D'ailleurs, dans la plupart des textes de Quignard, la fin est racontée au milieu du texte, et elle est le moment où l'écrivain se fait entendre en utilisant le pronom "je". Ainsi, nous pouvons étudier cet essai comme un vaste système des systèmes, systèmes lexicaux, systèmes des citations directes ou allusives, systèmes des personnages, systèmes des motifs narratifs, systèmes des répétitions et de variations, qui se développent à partir d'un noyau factuel par intégration continue, selon une cohérence organique analogue à celle d'un être vivant. Ou encore, l'œuvre se présente comme un vaste mobile arborescent de multiples sens en suspension, créant son propre dictionnaire et son propre répertoire encyclopédique au fur et à mesure de sa progression.

III. Conclusion de la première partie : La perte comme un réseau livresque :

« Un livre : au premier chef une relation entre des livres. Au second chef seulement, et sans qu'ils cessent d'être seuls – isolés dans l'invisible et dans l'improférable - , entre ceux des hommes qui lisent des livres. » Pascal Quignard, Petits traités I.

Nous avons tenté précédemment de montrer comment la subordination et la juxtaposition comme principe de construction, dans *Terrasse à Rome,* donnent à chaque niveau de récit son indépendance : chaque niveau est aussi important que les autres. Chaque détail contribue à ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard soit sur le même niveau, soit ailleurs sur un autre niveau. L'histoire d'Eugenio entouré de trois femmes avant sa mort, son épouse et les deux prostituées florentines, fonctionne comme unité qui a pour corrélat la mort de Meaume entouré par l'image de Nanni, la présence de Marie Aidelle et celle de Catherine Van Honthorst comme témoins. Ainsi, d'écho en écho, le lecteur est pris dans un jeu de reflets où chaque élément renvoie à d'autres sans hiérarchisation qui sélectionne un sens privilégié.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Cette construction en échos développe à l'intérieur du texte un système de retours qui s'applique selon toutes les perspectives. Une scène présentée par le tableau de Hildebrand et Hadubrand, quand le jeune homme âgé de « vingt-six ans enfonce la lame dans son cou » (T.R.98), fait appel à une autre, au début du livre, lorsque le graveur envoie un portrait à Nanni qui a « coupé aux ciseaux la gorge » (T.R.21) *:* ce qui prépare à l'acte d'agression de Vanlacre qui, âgé aussi de vingt-six ans, « plante son couteau dans son cou pour l'égorger » (T.R.98). Tout cela renvoie également à la mort de Latron dans *La Raison* :

« Il se trancha la gorge d'un coup sec. Le sang gicla avec un bruit de gargouillis. » [132]

D'un autre côté, à la suite de cet incident, « un diverticule trouva à se loger à l'arrière des cordes vocales, ce qui affaiblissait le son de sa voix » (T.R.106) – et voici introduits le thème du silence et celui de la mue qui se renforcent par la présence de Sainte Colombe et Madame de Pont-Carré, personnages de *Tous les matins du monde*.

Ainsi, *Terrasse à Rome* appelle d'autres livres de l'écrivain. Quand Meaume et Abraham rencontrent la jeune religieuse dans une forêt, Meaume le graveur

« se retourna au bout d'une vingtaine de pas. La jeune religieuse se tenait accroupie dans l'ombre impénétrable de la forêt, les fesses reposant sur les mollets, à demi cachée par des troncs d'arbre qui s'étaient effondrés sur le versant de la montagne devant la forêt. » (T.R.45).

Cette image d'une femme accroupie en appelle une autre dans *La frontière* :

« La femme s'approcha des feuillages d'un laurier et s'accroupit soudain dans un grand bruit de jupes froissées (…) c'était Mademoiselle d'Alcobaça. » [133]

Les deux femmes s'accroupissent dans un endroit obscur en Espagne. Un autre indice fait d'écho à un autre livre : *La nuit et le silence*, *Georges de la Tour*, où se trouve une analyse détaillée de l'un des tableaux du peintr : *Job et sa Femme* [134] . Or, dans *Terrasse à Rome*, Abraham Bosse choisit le nom d'Aquila, pendant son séjour en Italie, en raison de l'avertissement de Dieu à Job dans la Bible.

Cet appel à des tableaux ne renvoie pas seulement à des ouvertures vers d'autres livres ; il invoque ainsi des formes, des couleurs et des techniques artistiques. La technique du clair-obscur produite dans la gravure de l'eau forte renvoie à celle qui est utilisée dans les tableaux de La Tour. Le lecteur sent que tout le texte est tissé comme une toile d'araignée : chaque figure, forme ou couleur ramène sa source ou son origine qui s'impose sans perturber la construction du livre. L'écrivain, dans ce texte, recueille tout ce qu'il a vécu, lu, vu et écrit.

A la fin du roman, Marie Aidelle raconte à Catherine Van Honthorst que Meaume a été baptisé par sa grand-mère avec « un doigt de sang de Concini quand on l'eut déchiré » (T.R.128).Le lecteur reste perplexe sur la présence de cet aventurier italien,

[132] ***Quignard, La Raison, Le promeneur, 1990, p. 54.***

[133] ***Quignard, La frontière, Gallimard, 1992, p.25.***

[134] Quignard, *La nuit et le silence*, Flohic éditions, 1995, p. 62.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

mort en 1617, et sur son lien avec sa grand-mère ! C'est le dernier nom mentionné dans le livre. Mais on constate que ce même nom se réfère au traité XLV *Femmes fragmentées en 1535,* de *Petits traités II,* où l'on trouve tout un développement sur la vie de ce maréchal « enterré dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois sous les orgues » [135] . Or, le lieu renvoie lui-même à *La leçon de musique* et àMarin Maraisqui a été chassé de cette église à cause de sa mue. Et la mention du doigt de sang appelle la scène du démembrement du corps de Concini :

« On arrache le sexe et les couilles avec la main. On coupe les mains. On dépèce les bras. On tranche la tête. A chaque quartier de Paris est attribué un morceau du corps de Concini » [136]

Le lecteur peut alors pressentir comment la grand-mère de Meaume a réussi à baptiser l'enfant avec le sang de ce personnage.

Un autre procédé met en relief cet effet d'écho : il s'agit du retour des mêmes actes. Après l'accident de son visage, Meaume

« commença à voler à Bruges en transformant son apparence. Il se rendit à Anvers sans qu'on sût qui il pouvait être et y vola encore. » (T.R.25).

L'acte de se déguiser pour voler se répète avec un autre personnage :

« Oesterer (…) à Quend (…) se résigna à voler un habit bleu clair dans une maison de bourgeois. » (T.R.95).

Ce système de retour ou d'écho n'a pas de relation avec le sens de l'histoire. Il n'éclaircit ni n'obscurcit rien, se contentant, à la manière d'une fugue, de se développer sur plusieurs pistes : tableaux, livres et actes. La question qui se pose alors est la suivante : si cet écho n'a pas de lien avec le sens de l'histoire, à quoi sert-il ?

Nous avons remarqué une certaine désorganisation de la substance du livre. Le narrateur ne décrit ni un ordre social, ni un état historique très structuré, et le lecteur est au contraire conduit à réfléchir sur les données immédiates de l'existence en général. Ce déplacement, qui ne se loge plus dans la seule représentation de fiction historique, s'opère en bonne partie par le "système de relations" que nous venons d'évoquer, et qui produit un certain rythme à l'intérieur du texte écrit. Comme s'il y avait une nécessité de musicaliser l'écriture ! Cette musicalité est suggérée par l'entrecroisement des couleurs, l'ondulation des lignes, la sonorité des noms et les mouvements des corps. Même la structure syntaxique, basée sur un discours direct, inspire la voix de la personne qui pourrait ajouter aussi une certaine tonalité au rythme créé à l'intérieur de l'œuvre. Les discours rapportés de Marie Aidelle, de Nanni, d'Abraham et de Poilly insufflent un timbre aigu ou grave qui correspond à l'image qui a été progressivement établie du personnage. Ce sont des voix qui sont suggérées par de longs dialogues, détachés de l'ensemble du texte narratif par des guillemets. *Terrasse à Rome* est un des rares textes où la musique n'occupe pas une place primordiale, mais le narrateur a compensé ce manque par un processus allusif. Quand il fait appel à Sainte Colombe et à Marin Marais, il invoque indirectement la musique qui est, dans d'autres œuvres, le sujet capital comme dans *Tous*

[135] Quignard, *Petits traités II*, p.406.

[136] Ibid., p. 406.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

les matins du monde, La Leçon de musique et *La haine de la musique.*

La musique sous-entendue dans le texte va lui donner sa coloration sensuelle. Elle devient un dialogue entre les corps. Car le corps manifeste cette volonté d'unification des fragments dispersés et du rythme perdu : c'est lui qui portera la marque de tout ce qui n'est pas dit dans le livre.

Quant au *Sexe et l'effroi*, le réseau livresque qui s'établit à l'intérieur du livre est beaucoup plus vaste. Ce réseau est basé sur les thèmes que l'essai traitent et qui existent dans presque la plupart de ses livres : la sexualité, l'Antiquité gréco-romaine et l'art. Chaque fragment appelle un autre dans un autre livre au niveau de sa progression dans l'ensemble du texte, mais aussi dans son mode de représentation. Il apparaît que l'essai représente la base de l'écriture quignardienne qui se conjugue sur l'axe du désir et du plaisir : donc de la perte.

Ainsi, il nous semble nécessaire d'étudier ces deux thèmes, le désir et le plaisir, dans la représentation du corps dans l'écriture de Quignard. Le corps en tant que centre du système symbolique devient le terrain propice où se déploie une écriture de la perte. Les fragments, dans l'écrit, trouvent leur écho dans un corps démembré. L'écriture de la perte au niveau de ce corps mutilé devient un dialogue d'organes, et un affrontement des symboles de différents niveaux.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Deuxième partie : La perte dans le corps

« Pour qu'une partie [du corps] prenne le statut d'objet de désir, elle doit avoir une forme prégnante, être délimitée par des bords érogènes et, enfin, se trouver au centre d'une double demande allant du sujet à l'Autre et de l'Autre au sujet. » J.-D. Nasio, Le fantasme.

« Le nombril est une cicatrice. C'est du passé. C'est exactement le passé à la limite du jadis. C'est sur le corps la trace qu'il y a deux mondes. C'est la preuve de l'origine vivipare. On commence la vie atmosphérique par une expulsion sexuelle, un nœud qui ferme l'union, un coup de couteau qui disjoint l'ancien conduit, une trace qui reste sur le ventre. Vestige de la fin du premier monde qui persiste même sur le ventre des morts. C'est le premier bout de corps coupé sur les corps des humains. A la fois le premier nœud suivit du premier fragment. » Pascal Quignard, Sordidissimes.

I. Chapitre premier : Le corps comme lieu d'une marque identitaire :

« Le corps total, uni, n'est jamais saisissable même dans le miroir car il y a toujours quelque chose qui manque à l'image. » J.-D. Nasio, Le fantasme.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Nous désirons des morceaux de corps. Nous passons notre enfance à morceler et à assembler des parties de corps qui ne sont ni réelles ni imaginaires. Nous les absorbons, les détruisons, les projetons, les échangeons, les expulsons. Il semble que nos têtes soient dominées par le simulacre d'un sexe d'homme qui est tranché. » Pascal Quignard, postface de Blasons anatomiques du corps féminin.

Le corps humain dans l'œuvre répond aux structures abstraites de la progression des thèmes. Cri, sang, mouvements convulsifs et paralysie sont l'écho d'un appel extérieur. Le corps est en contact direct avec ce qui échappe à l'être. Il communique avec le temps, l'espace, et obéit au pouvoir de l'inconscient. Il est assujetti à une structure non maîtrisable. Car l'intérêt de cette structure est d'aller là où plus rien n'est structuré, en ce point fictif, où elle se renouvelle, se déstructure ou s'étiole. Le corps, ainsi, devient le diapason des ondes sonores invisibles : il est le lieu où se raconte une blessure.

Des corps nus, cachés derrière une étoffe, mutilés, tatoués, désirés ou désirants : Quignard nous peint une grande fresque de la communication corporelle avec le monde. Abraham Van Berchem confie ainsi à Meaume le graveur :

« La peau usée par le vent et par l'âge, distendue par la fatigue et les joies, les différents poils, larmes, gouttes, ongles et cheveux qui sont tombés par terre comme des feuilles ou des brindilles mortes, laissent passer l'âme qui s'égare de plus en plus souvent à l'extérieur du volume de la peau (…) je sens ma peau beaucoup trop fine et plus poreuse. Je me dis à moi-même : un jour le paysage me traversa. » (T.R. 71)

Nous avons, dès lors, l'impression que l'œuvre littéraire naît du corps, parle du corps, s'adresse à lui et à celui du lecteur. Beaucoup d'énergie est mise au service de cette recherche, de la part du narrateur, pour trouver une écriture proche du corps, ou qui fasse fusionner le corps et la parole. Il traduit ainsi que seule une écriture inscrite dans le corps peut aller vers ce qui est de l'ordre d'un témoignage charnel d'une perte primitive.

Au début, le narrateur reconstitue sous les yeux du lecteur le corps parfait de Meaume le graveur. Il a une force et un désir sexuel qui dépassent tous les lieux et les lois : il fait l'amour

« (…) dans le jardin (juillet 1639). Dans la chambre deux fois. C'est dans la cave en s'éclairant avec une lanterne sourde en fer. Dans la vielle tuilerie. Dans la mansarde six fois. Chez le traiteur. Une fois c'est sur une barque qu'elle a louée pour la journée » (T.R. 16).

Nous sommes devant un corps tout puissant, non mutable, comme si l'écrivain voulait se défendre contre le démembrement qui va suivre. Il peint au début de l'œuvre l'unité corporelle - un modèle d'indestructibilité - pour la détruire ensuite sous les yeux de son lecteur.

Car la force du désir évoque un corps parfait comme l'est celui de Patrick qui, dans *L'Occupation américaine,* représente la jeunesse. C'est un corps puissant, qui suscite abondance de références. Dans *Terrasse à Rome*, de nombreuses scènes sont consacrées à une anatomie détaillée, et une description minutieuse nous montre des membres souffrants du désir :

« Elle (Nanni) dit que ses seins lui font mal. Elle lui dit que sa fleur, désormais

en vertu de la loi du droit d'auteur.

toujours ouverte, désormais toujours odorante, est toujours trempée (…) mon ventre est comme une braise. » (T.R. 16)

Des organes manifestent ainsi clairement une énergie qui a besoin d'être apaisée :

« corps nu et si blanc de la fille » (T.R.18) « sexe(…)gluant et bleu » (T.R.18) « Sa lèvre saigne » (T.R.18) « seins durs » (T.R.73) « lèvres épaisses et douces » (T.R.73) « sexe humide » (S.E.73).

Mais cette énergie pulsionnelle va précisément se retourner contre l'unité parfaite du corps. Nous assistons alors à une sorte de détachement organique, où chaque partie va s'exprimer indépendamment du reste. L'autonomie organique ouvre alors un autre registre. Pour passer du *corps* uni à l'*organe* détaché et indépendant, il faut un élément extérieur, une substance hors-corps. On dénude, puis on sépare, on coupe. La nudité cachée ou montrée invoque la matière. Les étoffes et la lumière introduisent le registre du non paraître, qui est de l'ordre du morcellement :

« Marie remit l'étoffe sur son sein. » (T.R.73), « Héro (…) penchée en avant, un sein tombant dans la lumière. » (T.R.90).

De Nanni à Marie Aidelle, on passe du pluriel au singulier. Le morcellement commence avec la représentation des membres séparés - les seins se séparent – et c'est l'unité de l'ensemble qui est visée et atteinte : l'organe contre l'organisme.

La peau devient alors le parchemin vivant sur lequel Quignard peut écrire, ce qui implique que le corps devienne un livre à déchiffrer. Le lieu de l'écriture et de la lecture n'est qu'une voie d'accès à un noyau de sens qui se trouve enchâssé dans le corps devenu la trace vivante d'une scène qui n'est plus. Quignard, va écrire sur ce dernier comme sur une page blanche, et va le marquer pour montrer la perte. La peau va porter la marque d'un début et d'une fin, et devenir le témoin de l'invisible où se conjuguent les actes sensoriels de l'absence. Dans *La frontière,* Madame Alcobaça accepte de se faire tatouer après la mort de son mari. Elle le fait comme signe d'un nouveau commencement dans sa vie.

Et ainsi encore, Meaume a le visage brûlé. Le visage est le lieu de l'humain : le brûler, c'est passer à l'ordre du morcellement. Car en saccageant le visage du graveur l'écrivain touche à une certaine limite séparatrice ; car le visage représente l'organe de communication entre l'extérieur et l'intérieur : lieu de passage entre le réel et l'imaginaire, il est le miroir de la réalité extérieure, en même temps qu'il reflète l'intériorité du sujet. Le brûler, c'est l'arracher à ce système et le considérer comme un objet partiel, détachable : c'est entrer dans le morcellement. Le résultat est un masque qui va apparaître à la fin du livre lorsque Marie Aidelle insiste sur l'incertitude expressive du visage de Meaume : « La blessure sur son visage ajoutait à l'incertitude de ses expressions » (T.R.128). Mais avant d'en arriver là, il passe par l'état de non-visage et de défiguration. Dans *Terrasse à Rome,* nous assistons à la métamorphose :

« Déjà son visage est tout boursouflé. Plus tard le pus s'ajoute aux plaies. » (T.R.19).

Brûler le visage dévoile ainsi la volonté de rompre le lien entre le nom et le corps. On ne reconnaît plus Meaume :

« Son visage étant brûlé, ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître. » (T.R.25).

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Il ne se reconnaît pas non plus. Sa face détruite montre la perte et appelle l'ancien visage :

« J'aimais l'ancien visage. Je suis triste que vous l'ayez perdu. » (T.R.24).

Mais la séparation entre le corps et le visage se manifeste aussi dans un certain statut du désir, comme si ce dernier s'éprouvait uniquement vis-à-vis d'un corps dont le visage ne ferait pas partie ! Ainsi en est-il d'images qui montrent des corps emportés par la jouissance tandis que le visage reflète l'horreur. Jupiter désirant se penche au-dessus du corps d'Antiope endormie

« sa bouche est ouverte ; ses cuisses sont ouvertes ; son corps semble heureux mais point son visage, empreint d'horreur. » (T.R.126)

C'est que le corps morcelé est une souffrance. Il impose le silence et attire le regard (Dieu exerce son pouvoir par l'image d'un corps cloué, d'un corps souffrant). Meaume signe ainsi ses tableaux avec une croix, et il nous raconte la souffrance d'un corps cloué lorsqu'Oesterer, avec l'aide de Marie Aidelle, cloue l'oreille de son adversaire sur la porte. Place au démembrement : on n'est ni dans la totalité ni dans "l'un parmi d'autres" [137] , et le texte ne cesse d'insister sur ces membres séparés. Plusieurs scènes nous en montrent des bouts dispersés : oreille dans un flacon, mains coupées, sexes humides et érigés défilent tout au long de l'œuvre. Ces "débris" ont deux fonctions apparemment contradictoires : ils marquent la perte, et renvoient pourtant au corps comme totalité.

D'un côté, Quignard agresse le corps, le réduit à des organes, l'animalise, coupe son lien avec l'image. Dans cette représentation la douleur se focalise : c'est le moment où le corps souffre, se réduit à des signes, s'anatomise et s'atomise. Les fissures qui se sont produites pour marquer une séparation s'y révèlent, et Meaume devient ainsi le signe d'un corps découpé, morcelé, victime d'un démembrement qui donne vie aux organes (et les tableaux montrent à satiété orteil, jambe, genou, épaule, cou, mollet…etc).

Mais, d'un autre côté, ce morcellement rejoint la quête de l'origine de Meaume le graveur. Le corps morcelé habite, selon Lacan, la période qui précède le stade du miroir – lequel apporte l'image d'un corps uni, et lui attribue un nom : c'est « la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image » [138] . L'enfant passe ainsi de l'image du corps morcelé à celle d'un corps uni, qui ressemble à celui des autres sans se confondre avec eux – d'où sa jubilation : il trouve en elle ce qui lui manque : unité, maîtrise et liberté motrice. Or, chez Meaume, on assiste au chemin inverse : on passe du corps uni au corps morcelé. Ainsi, le sujet revient à l'enfance, plutôt à *l'in-fans*. C'est la période d'avant l'acquisition du langage. C'est l'origine de l'être.

1. Le corps "perdu" :

La notion du corps s'associe chez Quignard à la perte. Pour lui, « le corps » est le premier royaume où il n'y a ni mère ni enfant. :

[137] Par référence au livre de Denis Vasse, *Un parmi d'autre,* éditions du Seuil, coll. Le champ freudien, 1978.

[138] Jacques Lacan*, Ecrits I*, éditions du Seuil, 1999, p. 93.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

« La mère ne devient mère qu'après que nous avons perdu « le corps ». » [139]

Ainsi, le corps en tant qu'unité renvoie toujours à la totalité fusionnelle : c'est le corps perdu. Par contre, le corps morcelé, le corps désiré porte éternellement les stigmates de la séparation : c'est le corps réel, que l'enfant apprend par fragments au moment où il est sûr d'avoir perdu "le corps". Ces bouts de corps, ces fragments ou ces membres dispersés se transforment en image de rêve qui obsède l'homme en grandissant. Il passe toute sa vie à en assembler les souvenirs en espérant reconstituer « le corps » perdu. C'est pourquoi, chez Quignard, le corps est toujours voué au morcellement : déchiqueté, disséqué, démembré, lacéré, l'essentiel pour lui est que le lecteur soit toujours face à des organes séparés et indépendants ; jamais devant une image du corps uni. L'homme quignardien désire des fragments du corps et non une totalité. La présence de ces membres dispersés tout au long de l'œuvre met le lecteur dans une situation d'attente de l'apparition de l'unité, elle éveille en lui le désir d'assembler ces membres par l'acte de la lecture. Lire le corps perdu devient un retour vers le fond de l'origine qui ne cesse de tourmenter l'individu quignardien.

L'incomplétude de l'image du corps trouve, selon l'auteur, ses racines dans la partialité de la conscience. Dans sa postface des *Blasons anatomiques du corps féminin*, Quignard souligne que

« nous avons une conscience perplexe, contentieuse et inévitablement partiale, aveugle de notre corps » [140]

Cette partialité constitue l'image d'un corps souffrant d'un manque et en quête d'unité. La part indéfinissable de ce manque et l'incomplétude de cette image vont attribuer un caractère violent au désir qui pousse vers l'autre. Il faut le démembrer lui aussi, si l'on veut tenter de combler par ses fragments la part manquante de l'image boiteuse de notre propre corps, car

« les hommes ne sont que des corps qui ne s'appréhendent qu'en partie et qui n'appréhendent que des parties de corps. » [141]

Le désir « vise ce qui manque à être pour que celui qui désire, le sujet, soit » [142] . Ce démembrement, Quignard le décrit avec précision :

« Tout se divise dans le corps. Une bouche tète un sein. Une main en l'air fait signe d'au revoir. Un pouce sucé. Des envies au terme des doigts, qui entourent l'ongle, et que l'on ronge. Toute une tête accompagnée d'une épaisse chevelure s'incline et dit oui. Des jambes cèdent tout à coup. Une bouche vomit. » [143]

Dans *Le Sexe et l'effroi*, Quignard souligne que le corps personnel n'existe que « comme corps souffrant ou comme apparence dans les yeux d'autrui. » (S.E.285). Dans les deux

[139] ***Entretien avec Nadine Sautel dans le Magazine littéraire, n° 412, septembre 2002, p. 100.***

[140] ***Blasons anatomiques du corps féminin, Gallimard, 1982, p. 141.***

[141] ***Ibid., p. 142.***

[142] Denis Vasse, *La Chair envisagée*, éditions du Seuil, 2002, p. 7.

[143] ***Blasons anatomiques, Op. cit., p. 141.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

cas, il est incomplet. Même quand il s'agit des yeux de l'autre, la partialité de la conscience reste dominante. L'apparence dont parle Quignard n'est que l'image d'un doute, qu'il appelle parfois « le traître » [144] , car il trahit et surprend aussi bien l'autre qui nous regarde que nous-même. La fameuse question lacanienne : « Che vuoi ? » [145] , (qu'est-ce que tu veux de moi ?), peut s'inverser (qu'est-ce que je veux de toi ?) et, dans les deux interrogations, le corps est visé en partie. Ainsi, Quignard place le corps au centre de l'expérience humaine de l'altérité. Qu'il soit un traître, un corps souffrant ou seulement une apparence, selon les termes de l'écrivain, il reste l'élément essentiel à travers lequel on découvre l'autre. Sa double dimension, « corps souffrant et corps comme apparence », s'efface dans le seul aspect, d'un corps pris dans le discours et marqué du pouvoir du signifiant :

« La seule unité d'un corps, ce n'est que le nom qui le nomme. » [146]

Du réel subsistant du corps, on ne peut rien dire. Ainsi, Quignard place en tension le symbolique et le réel, le nom et le corps. Mais avant d'en venir là, il convient d'examiner la question du corps uni dans l'œuvre picturale.

2. Corps représenté, corps uni :

Face à l'expérience du corps morcelé, nous trouvons en effet dans les œuvres artistiques la représentation du corps uni. Il s'agit d'un corps peint, sculpté ou gravé, offert presque dans sa totalité, comme dans la description de la fresque de *La villa des Mystères*. "Presque", car l'écrivain ne s'arrête pas sur les détails de chaque représentation, et procède par phrases courtes :

« L'enfant nu, chaussé de hautes bottes, lit le rituel, déroulant le volumen. » (S.E.316), « Une jeune femme assise pose la main droite sur l'épaule de l'enfant qui est en train de lire. » (S.E.316), « Une ménade couronnée du laurier porte dans ses mains un plateau rond rempli de gâteaux » (S.E.316), « (…) une prêtresse vue de dos » (S.E.316), « Une assistante verse… » (S.E.317), « Un satyre… » (S.E.317), « Une faunesse… » (S.E.317)

Ce sont des phrases dont la rapidité suggère les corps comme unis. Par contre dans *Terrasse à Rome*, puisqu'il s'agit souvent de gravures, il y a impossibilité d'une représentation complète, le graveur étant toujours « voué au noir et au blanc » (T.R.38).

A la différence du corps réel, le corps peint, chez Quignard, s'étale sur une surface plate, dont l'encadrement reflète l'unité symbolique à laquelle le sujet désirant aspire. Il faut souligner que ce corps uni des créations artistiques s'associe à la notion du *« corps »* premier, le corps originaire. Car l'incapacité de recoller les morceaux désirés du corps réel ou de retrouver le corps perdu, pousse le créateur à réparer cette défaillance. C'est le côté impossible de son désir qui l'incite à changer de domaine, à passer du niveau réel au

144 *Ibid*., p. 141.

145 *Le Séminaire, livre VIII, Le Transfert*, p. 167.

146 Blasons anatomiques, Op. cit., p. 144.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

niveau symbolique - ce qui nécessite un changement d'espace et de registre, et donc de langage. Désormais, le créateur cherche à représenter ce corps uni dans une autre dimension.

Selon Quignard le mot peintre se dit en grec *zôgraphos :* « (celui qui écrit le vivant) » (S.E.50). Ecrire le vivant signifie choisir des signes appropriés pour représenter l'absence, car les divers langages de l'art, comme le langage humain, ne cessent de raconter la perte de leur objet. Donc, peindre un corps uni est une façon de dire son absence et d'écrire sa perte. Car même la perfection des techniques de l'art ne réussit pas à effacer les traces des cicatrices laissées par l'assemblement de ces corps peints. Quignard souligne souvent en décrivant un tableau les fissures de l'œuvre qui laissent supposer l'incomplétude du corps. Il y a toujours un petit détail qui met en question l'unité des corps représentés, et par conséquent les morcelle. L'une des gravures de Meaume, dans *Terrasse à Rome*, montre ainsi la fille du roi de Thèbes qui a

« replié ses bras au-dessus de sa tête ; sa bouche est ouverte ; ses cuisses sont ouvertes ; son corps semble heureux. » (T.R.126).

La douceur du mouvement et la répétition de l'adjectif encouragent le lecteur à reconstituer l'image de ce corps dans son imagination, suivant la fluidité du style que l'écrivain adopte. Cette image fluide s'arrête cependant au moment où Quignard poursuit :

« mais point son visage, empreint d'horreur » (T.R.126).

L'irruption de cette phrase coupe en deux l'image. Elle réussit le morcellement du corps, puisque le visage semble désormais appartenir à un autre registre, à un autre monde, et met en cause la représentation de ce corps heureux, mais démembré.

Nous trouvons cette même division du corps plus clairement dans *Vie secrète*. Au chapitre XL, « Sur le pied négatif », Quignard analyse la fresque de Masaccio à l'entrée de la chapelle Brancacci dans l'église Santa Maria del Carmine à Florence. Tout tourne autour du corps peint d'Adam qui

« a encore le talon droit sur le seuil de la porte du paradis » [147]

Le pied d'Adam, comme le visage d'Antiope, appartient à un autre monde. Quignard souligne que

« le secret de l'image tient tout entier dans le pied de la porte qu'il franchit » [148]

Le secret de la peinture réside dans la fissure qui divise ainsi le corps représenté et ouvre une autre dimension relevant d'un autre monde.

Dans *Le Sexe et l'effroi,* Quignard se réfère aux *Mémorables* de Xénophon, et cite un dialogue où Socrate enquiert auprès de Parrhasios de l'essence de la peinture :

« - Et maintenant si vous voulez représenter des formes belles (Kala eidè), puisqu'il n'est pas facile de rencontrer un homme sur lequel tout soit irréprochable, vous rassemblez plusieurs modèles. Vous prenez à chacun ce qu'il a le plus beau. Après quoi, vous composez un corps totalement beau ? - C'est ainsi que nous faisons en effet, dit Parrahsios. » (S.E.51)

[147] ***Vie secrète, pp. 365-366.***

[148] ***Ibid., p.365.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

La peinture ainsi conçue est basée sur un système de collage des morceaux qui vise à représenter un corps uni idéal qui n'existe pas au niveau réel. La composition dont parle Socrate ne se fera cependant pas sans trace, sans cicatrice sur ce corps *« totalement beau »*. Et c'est en ce sens que chaque création artistique écrit la perte. Dans *Le Sexe et l'effroi,* le thème principal des discussions que Quignard propose à son lecteur est de savoir comment la peinture représente *to tès psychès èthos* « (l'éthos de la psychè, l'expression morale de l'âme, la disposition psychique à l'instant crucial) » (S.E.53). Les réflexions s'opposent et se joignent ; de la même manière les noms des peintres s'entrecroisent et les titres des tableaux appellent les images de l'annexe au milieu du livre : l'enchaînement des arguments scande l'écriture et produit un défilé varié des corps sculptés, peints ou gravés, mais jamais unis.

Car la grande question que Quignard pose à propos de la peinture est : « Comment apparaître comme un dieu apparaissant dans son instant éternel ? » (S.E.61). Malgré le doute qu'une telle interrogation peut provoquer, nous pouvons orienter cette question vers la volonté d'atteindre une fixation de l'image du corps uni. L'apparition divine dont il s'agit n'est que l'image de la perfection, une image complète ; et *« l'instant éternel »* peut refléter la volonté du saisissement de cette image, c'est-à-dire d'arriver au terme de cette quête du corps uni. Mais le lecteur n'y parvient jamais, car, lorsque Quignard évoque les dieux, il s'agit souvent, de dieux infirmes. En le lisant, nous constatons une fascination pour des dieux dont le corps est morcelé :

« Les dieux, ce sont des parties de corps tranchées à la hache, séparées sous la lame du couteau, ou des membres cloués » [149]

Jésus, Orphée, Osiris et Ouranos relèvent de cette catégorie, et continuent à fasciner l'écrivain par le rêve de leur unité. C'est la part qui manque ou leur incomplétude qui représente la force de la fascination : leurs corps disloqués diminuent la force du pouvoir divin qu'ils reflètent. Ils sont des dieux impuissants en quête de ce qu'ils ont perdu. Ce qui laisse entendre leur caractère inopérant et incapable de se faire obéir. L'auteur souligne :

« Ce n'est pas ce qui me fascine que j'aime. C'est ce qui me défascine, c'est ce qui m'arrache à la dépendance. (…). Je n'aime pas tout ce qui cherche à se faire obéir » [150]

Alors nous pouvons constater que même lorsqu'il s'agit de représenter le corps d'un dieu, ou *« la grande image »*, le thème de la perte est éminemment présent. Ce sont des dieux en quête de la complétude de leur image, des dieux invisibles, mais en état d'attente de l'union de leur corps [151] .

Dans *Terrasse à Rome*, la gravure, vouée à la *« concupiscence »*, reproduit le morcellement du corps. Le graveur, ne disposant que de *« noir et blanc »*, renonce à la représentation des surfaces peintes pour aller vers des profondeurs cachées. Là il

[149] ***Blasons anatomiques du corps féminin, Op. cit., p. 142.***

[150] ***Encres vagabondes, propos recueillis par Régine Detambel, n° 11, Mai-Août, 1997, p. 3.***

[151] Nous remarquons que chacun des dieux mentionnés a laissé derrière lui des cérémonies qui ont pris la forme d'un rite pour célébrer le rêve de leur union.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

cherche à représenter ses visions propres de l'origine. Sa technique, qui diffère de celle de la peinture, lui permet non pas de donner une représentation du corps uni, mais d'en inscrire la perte à travers une représentation de ses fragments prise dans l'acte de désir :

« Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère » (T.R.72).

Le langage de la gravure traduit concrètement la défaillance du réel. L'érotisme et la sensualité qui se dégagent du travail de Meaume le graveur en témoignent. Les « trente-deux cartes obsènes » (T.R.84) qu'il a produites sous la prescription du médecin Macello Zerra ont pour objectif d'exciter le jeune Eugenio qui « n'avait jamais éprouvé de sa vie de désir » (T.R.84). Ces gravures représentent un corps hanté par le désir, voué au risque de la stérilité et de la fécondité. C'est-à-dire un corps vivant pris au niveau du réel incompréhensible – et impossible à représenter - de son désir. L'incompréhensible et l'impossible sont le champ de la quête qui trace le mouvement d'ouverture d'un désir trouvant ce qui le fait vivre dans l'acte même de chercher.

Le corps incomplet, morcelé par la force du désir est, chez Quignard, le lieu de la rencontre avec l'autre. Le corps de l'autre est l'objet de désir qui forme le sujet, et que ce dernier morcelle pour qu'il s'adapte à son propre désir à lui. La quête de la "mutualité" commence ainsi avec l'objectif de soumettre le corps d'autrui à la force du désir ou d'être soumis à lui.

Mais le lecteur peut s'interroger sur la présence de morceaux du corps privilégié dans l'œuvre. Car leur répétition discrète peut contribuer à faire apparaître le corps uni, le corps perdu. Cela correspond à l'esprit de l'écriture fragmentaire : l'assemblage des particules diverses et dispersées forme l'unité perdue. De même, au niveau de la représentation, les organes séparés et l'impossibilité de les retrouver réunis dans un corps complet constituent une sorte de force interdite qui s'adresse au lecteur, et alimentent en lui un certain malaise dû à la force du désir.

3. Le corps désiré et la violence du morcellement :

Pour Quignard « le désir est la peur » (S.E.254) *;* il rend l'homme comme « une statue *» (S.E.253),* le pétrifie. Cet argument du *Sexe et l'effroi* surgit sur la page de manière brutale et isolée, sans être suivi d'aucune autre phrase, et ne se présente donc pas comme une réflexion parmi d'autres au fil du livre. La ligne suivante nous introduit d'ailleurs de manière très personnelle à la voix de l'auteur : « pourquoi ai-je écrit ce livre ? » (S.E.254). La peur que représente le désir dans l'œuvre reconstitue sa part violente et rappelle le lien étroit entre Eros et Thanatos, la passion et la mort, le corps et le cadavre. Elle se transforme en une force d'attaque qui vise le corps de l'autre. Selon l'auteur, « ce qui fait peur, on s'en approche dans l'inquiétude, on tourne autour, on veut le séduire, on veut le domestiquer » [152] *.* Ainsi, la meilleure façon pour domestiquer le corps de l'autre est de s'adresser non pas à sa totalité, mais de le concevoir dans sa partialité. On le démonte pour mieux le connaître, et par conséquent mieux le contrôler. Dans *Blasons anatomiques du corps féminin*, Quignard souligne que :

[152] *Encres vagabondes, Op. cit.,* p. 2.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« La connaissance anatomique est liée au cadavre et à sa dissection. L'évocation de l'anatomie a toujours quelque chose d'inquiétant et de sadique » [153]

Dans les livres de l'auteur, nous trouvons de nombreux passages incarnant cette force du désir. Quignard veut pousser le corps à ses limites, le représenter au sommet de son désir capable de violenter le corps de l'autre : Méroé et Panthia dépeçant le narrateur et Socrate « comme font les bacchantes » (S.E.201) *;* Parrhasios laissant mourir son modèle pour le peindre souffrant à l'instant de la mort ; Marie Aidelle et Oesterer, dans *Terrasse à* Rome, ligotant un homme et clouant son oreille à la porte ; et Vanlacre le fils, comme Hadubrand dans la gravure sur bois de Jean Heemkers, « lève son arme »*,* ne reconnaît pas son père, « enfonce la lame dans son cou. Le sang gicle» (T.R.99). La violence de ces scènes donne l'impression que le désir peut à n'importe quel moment dériver pour devenir un acte purement sadique. Désirer l'autre devient jouir de sa souffrance. Personne n'est jamais à l'abri de cette violence, et chaque passion amoureuse peut se transformer en un rite de bacchanale où le corps de l'homme devient objet à déchiqueter et à manger :

« La bacchatio consistait à castrer un homme, puis à le démembrer avant de le manger cru » (S.E.314).

Quignard confirme cette approche en citant Lucrèce décrivant au chant IV du *De natura rerum* la montée, l'invasion, la crue du sperme dans le corps de l'homme et le combat qui en découle. La volupté est *« cruelle »*, elle incite à *« blesser le corps »,* à imprimer des marques sur les lèvres et à « presser le corps tellement convoité jusqu'à le faire crier » (S.E.95). De toutes ces scènes et images, nous comprenons que le désir, chez Quignard, sublime le corps et en même temps le pousse vers la pente de la destruction. Le sadisme est chez lui un moyen de se défendre contre l'autre, - ce qui rejoint ce que nous avons mentionné précédemment à propos du lien entre la peur et le désir : ce sont eux qui vont initier le sujet, en lui apprenant comment jouir avec le corps de l'autre dans la douleur.

Cette violence du morcellement et la douleur jouissive qui en résulte produisent un autre effet. Le processus de déchiquetage, de dissection et de dissémination des morceaux du corps met en relief l'amour des détritus, l'intérêt porté à ce qui a été rejeté. Ainsi retrouvons-nous un thème cher à Quignard : le sordidissime. A Régine Detambel, il explique qu'il a souvent l'impression que « le trésor du monde consiste peut-être dans ce qu'il a rebuté » [154] . Se développe alors un registre particulièrement riche où se retrouve tout ce qui peut représenter le détritus pour le corps. Les liquides qui en sortent sont très présents dans toutes les œuvres, qu'il s'agisse de liquides "positifs" (sperme, lait, larme et sang) ou de liquides "négatifs" (urine et sueur). A propos de Meaume et du sordidissime, Quignard souligne :

« Il appartenait à l'école des peintres qui peignaient dans une manière très raffinée les choses qui étaient considérées par la plupart des hommes comme les plus grossières : les gueux, les laboureurs, les coureurs de vase, les vendeurs de palourdes, de sourdons, de crabes, de bars tachetés, des jeunes femmes qui se déchaussent, des jeunes femmes à peine habillées qui lisent des lettres ou qui

[153] Op. cit., p. 142.

[154] *Encres vagabondes*, *Op. cit.,* p. 3.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

rêvent d'amour, des servantes qui repassent des draps, tous les fruits mûrs ou qui commencent de moisir et qui appellent l'automne, les déchets des repas, des beuveries, des tabagies, des joueurs de cartes (…). » (T.R.51)

Les représentations du corps, dans *Terrasse à Rome,* suivent elles-mêmes le chemin de désir. Elles adoptent le mouvement de la montée de la violence décrit par Lucrèce et cité par Quignard dans *Le Sexe et l'effroi* : graduellement, le désir, qui commence par des gestes doux, se transforme en un combat : *« Lucrèce décrit au chant IV du De natura rerum la montée, l'invasion, la crue du sperme dans le corps de l'homme, le combat qui en découle, la maladie (rabies, rage, dit Lucrèce ; pestis, peste, dit Catulle) qu'elle engendre » (S.E.93)*. Tout au début, le corps de l'autre garde une certaine unité apparente, comme lorsque Meaume regarde Nanni : « sa longue apparence l'attira » (T.R.11). Il la voit en tant que figure unie, une sorte d'ombre non identifiable mais attirante, une silhouette sombre qui le fascine. Mais que vienne en lui le désir, et Meaume procède au morcellement. Jamais on ne voit le corps de Nanni entièrement. L'écriture fragmentaire de Quignard s'associe à la violence désirante de son personnage pour morceler le corps de la femme aimée. Dorénavant, le lecteur la saisit à travers les descriptions de ses membres, de leurs mouvements ou de l'effet qu'ils peuvent provoquer.

Quand il est dit, en effet, que Meaume « surprit » le regard qu'elle portait sur lui, « ce regard », « toute sa vie, vécut en lui » (T.R.11), commence alors la description de la rencontre, qui se passe « dans un angle glacé » et qu' « il fait très froid » (T.R.13). La précision de l'espace trouve sa finalité en s'entrechoquant ensuite avec les sensations décrites du corps. Nanni « leva ses paupières » (T.R.12) *;* « alors il touche avec ses doigts timidement son bras » (T.R.13) *;* dans cet angle désert de l'hôpital de Bruges, la violence du désir se manifeste à travers l'absence de la parole, l'élimination du pouvoir du langage, la déviation du regard et la montée des sensations tactiles qui s'opposent au climat uni du début :

« Elle donne sa main toute fraîche à ses mains. C'est tout. Il serre sa main. Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes. Ils ne parlent pas. Elle tient sa tête penchée. Puis elle le regarde directement, dans les yeux. Elle ouvre ses grands yeux en le dévisageant. Ils se touchent dans ce regard. » (T.R.13)

Ce sont des organes "au singulier" qui s'appellent. Des membres s'entrecroisent sans jamais s'unir, au point que ceux qui appartiennent à un même corps semblent être séparés. Ainsi, l'unité primaire de l'apparence de Nanni éclate pour laisser des fragments du corps épiés par le désir de Meaume ou plongés dans des coins sombres. Nous avons l'impression, en lisant le roman, qu'après cette première rencontre ce démembrement devient le code des amoureux. Ils n'arrivent plus à se voir entièrement. Il y a comme une sorte de jeu de dénudation partielle qui s'installe entre eux pour entretenir l'ardeur de leur désir. Le premier jour où ils se dévêtent, ils mettent ainsi la bougie loin d'eux, afin que des parties des corps se dissimulent dans le noir, laissant d'autres apparaître seules et indépendantes, comme si elles n'appartenaient pas à une totalité.

« Ils mettent le plus loin qu'ils peuvent d'eux la bougie. A la lueur de la bougie, leur embarras est réciproque, puis leur audace comparable, leurs nudités entièrement révélées, leur joie subite, leur faim presque immédiatement renaissante. » (T.R.15-16)

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Même procédé dans les échanges verbaux quand Quignard laisse ses personnages s'exprimer, ils parlent de ce qu'ils ressentent au niveau de leurs organes. Nanni dit que

« ses seins lui font mal. Elle lui dit que sa fleur, désormais toujours ouverte, désormais toujours odorante, est trempée. » (T.R.16)

que son

« ventre est comme une braise » (T.R.16)

En lui répondant Meaume souligne :

« Moi, mon sexe se dresse à chaque fois que je pense à votre regard. » (T.R.16)

Des organes parlent au nom des personnages ou des personnages parlent le langage de leur corps : dans les deux cas, le lecteur médite l'éclatement de l'unité et la perte du corps. D'ailleurs, nous constatons qu'en parlant de leur corps, les personnages ont du mal à dire « je », comme si le corps ne s'associait plus à un nom. Lorsque Meaume s'identifie à son visage, ou quand il dit : « Moi, mon sexe… », il ne se saisit pas comme un « je ».

Désormais, le corps de Nanni, l'objet désiré de Meaume, se disperse dans le livre sans jamais se laisser regrouper dans un passage, dans une gravure ou même dans un rêve. Le seul portrait que Meaume avait fait de sa figure et de sa gorge, Nanni l'avait coupé aux ciseaux. Elle a coupé *« la gorge »* car il l'avait gravée *« nue » (T.R.21)*. Le graveur part ainsi à la recherche de ce corps perdu, et, au terme du voyage, vers le moment de sa mort, il confie :

« J'ai dû voyager dans d'autres mondes que le sien mais, dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle » (T.R.114)

Ce *« quelque chose »* dit le morcellement persistant. Des morceaux de rêve et des morceaux du corps s'interpellent : *chaque* image renvoie à *quelque chose* d'elle. Mais puisqu'on ne peut jamais réunir toutes les images, le corps de Nanni reste à l'état de chose perdue, de membres dispersés.

4. Le corps morcelé : un état régressif ou un retour vers la source

Dans cette fragmentation du corps, l'identité du personnage est donc mise en jeu : l'individu devient un attribut et non une entité, et il se subordonne à un organe qui prend une ampleur autonome pour représenter un être. Pour illustrer cela, Quignard, dans *Le Sexe et l'effroi,* cite *Le Satiricon*, l'œuvre de Caius Petronius Arbiter. Tryphèma, la femme de capitaine, s'empare de Giton et en fait son amant :

« (le bas de son ventre, inguinum, est si beau, dit-elle, que le garçon lui-même ne paraît être que l'appendice de son fascinus) » (S.E.152).

L'incapacité de voir un corps complet ou de le représenter entièrement pousse l'écrivain à le dissimuler derrière des signes : il n'est que ce qui se cache derrière le signe de l'organe. Le personnage s'épanouit en s'identifiant à une partie séparée de son corps et en identifiant l'autre par cette partialité. Or, cette perte qui s'inscrit dans l'essence de l'être quignardien constitue l'élément générateur de toutes ses quêtes de l'origine. Toute l'œuvre suit un mouvement en arrière, car le sens de la perte réside dans un passé incompris qui continue d'obséder l'être jusqu'à ce qu'il décide d'y revenir pour le

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

reconstituer.

Les personnages du roman de Quignard s'identifient ainsi à une partie de leur corps. Meaume *est* un visage perdu - « ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître » (T.R.25) après l'accident - et il figure dans ses gravures en tant que visage caché. Abraham Van Berchem, lui, se reconnaît en tant que peau vieillissante, corps de plus en plus transparent :

« La peau usée par le vent et par l'âge, distendue par la fatigue et les joies, les différents poils, larmes, gouttes, ongles et cheveux qui sont tombés par terre comme des feuilles ou des brindilles mortes, laissent passer l'âme qui s'égare de plus en plus souvent à l'extérieur du volume de la peau. (…). Plus je vieillis, plus je me sens bien partout. Je ne réside plus beaucoup dans mon corps. Je crains de mourir quelque jour. Je sens que ma peau beaucoup trop fine et plus poreuse. » (T.R.71)

Abraham s'identifie à cette peau qui n'existe plus et qui s'effrite, paroi perdue entre le « dedans » et le « dehors ». Et Marie Aidelle, comme toutes les femmes, se présente comme des « seins » ; « ses seins étaient durs » ; « doux comme la soie », « lourds de lait » (T.R.73). Elle explique à Meaume :

« Il faut me pardonner. On ne peut effleurer mes seins sans que je souffre sur-le-champ d'être une femme. Toutes les femmes qui sont ici sont ainsi faites. » (T.R.52)

Nanni, aussi, dans les premières pages, dit que quand elle éprouve du désir, « ses seins lui font mal » (T.R.16). Et en gravant Héro et Léandre à la « manière noire », Meaume présente Héro

« presque nue et échevelée, penchée en avant, un sein tombant dans la lumière » (T.R.90)

Il réduit le personnage gravé à un seul organe : nous ne voyons que ce *« sein tombant »* mis en lumière par la technique de la gravure à la manière noire.

Mais ce n'est pas que l'effet de l'écriture de Quignard qui met en relief l'un des membres du corps : le personnage en tant qu'individu ne se reconnaît lui-même que par le biais de cet organe. Quand Marie Aidelle rejette Meaume, il se dit : « C'est mon visage » (T.R.74), traduisant bien qu'il ne se reconnaît pas en tant que corps, mais en tant que visage défiguré, face perdue, donc incertaine. Cette incertitude de l'image du corps renvoie à un autre point de perplexité concernant l'identité du graveur : son nom. A plusieurs reprises, nous avons souligné notre hésitation à propos du nom qu'il porte. Il signe son œuvre par son nom de métier « Meaumus sculpsit » (T.R.28), mais à aucun moment dans l'œuvre ne sont évoquées ses origines, et nous ne savons même pas si "Meaume" est son nom ou son prénom. A sa mort, Catherine Van Honthorst a fait graver en lettres latines sur la stèle de la tombe :

« Il mourut mûr pour le ciel mais non pour la mort. Son nom vivra éternellement. Stabit aeternum nomen. » (T.R.123)

Meaume est un ci-gît sans nom, un visage perdu sans corps. L'ambiguïté du sens de la phrase gravée nous interpelle par la sonorité qu'elle produit. Le retour de la consonne « m » laisse entendre un « murmure », comme si le prénom de Meaume - si c'était un prénom - devenait une *plainte* [155] . Dans *Blasons anatomiques,* Quignard explique :

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Nous songeons soudain que la seule unité d'un corps, ce n'est que le nom qui le nomme. Seul ce peu de son murmuré dans l'air parvient à faire se retourner un corps. Ce nom inscrit parfois sur la pierre tombale, est le seul résidu d'un corps. » [156]

Quignard atteint ainsi le fondement de l'identité de Meaume : un corps qui ne porte plus son nom ou un nom qui ne réfère plus à un corps [157] . Cela met en cause le lien, hétérogène mais nécessaire, entre le corps et le nom. Le nom ne représente plus le corps et en même temps l'homme n'a plus de visage. Or, l'homme sans visage, dans d'autres livres de Quignard, est identifié au premier homme, Adam. Dans *Vie secrète,* le tableau de Masaccio, que nous avons cité préalablement, montre le premier couple. Curieusement,

« dans la scène entière, c'est le sexe flaccide d'Adam qui reçoit toute la lumière. » [158]

Lui,

« il est le premier homme et il ne peut rien voir. Le premier homme est sans visage. » [159]

Corrélativement, nous pouvons rattacher Meaume à ce premier homme : comme Meaume, Adam, dans la représentation de Masaccio, s'identifie à son sexe, son corps est sans visage et il est disloqué par le pied qui refuse de le suivre dans le nouveau monde.

Dans *Terrasse à Rome,* ce retour à l'origine est suggéré autrement. Voulant désobéir à la force du langage, Quignard renvoie son personnage à un état antérieur à l'unification du corps dans le stade de miroir. Au chapitre XLVII, le dernier, le lecteur retrouve Meaume nourrisson. Dans cette ultime page, Quignard recourt à des termes qui reconstituent cet univers perdu : « La blessure de son visage »renvoie à la blessure de la séparation ; la phrase : « il était impossible de dire si la douleur, ou si la faim, ou si l'angoisse, ou si la colère déchirante habitaient derrière ses yeux » (T.R.128), suggère l'unification de toutes les expressions de visage, et, finalement « la vie dans une eau obscure » (T.R.128) renvoie au monde utérin. Car si « les faces des enfants sont incertaines » (T.R.128), c'est que l'enfant ne peut pas s'identifier à son image.

Cet état régressif pourrait suggérer la visée d'un état de fusion. Le chemin emprunté par l'auteur est très discret : il nous fait passer par le baptême : « La grand-mère de Meaume baptisa l'enfant avec un doigt de sang de Concini » (T.R.128), lui enlevant ainsi le nom ou prénom qui suscite tant de doutes ; puis il s'attarde sur l'incertitude des expressions faciales de Meaume, soulignant par là le mélange des sensations et

155 Dans *Vie secrète*, Quignard dit : « Elle s'était mise à répéter mon prénom comme une litanie. Tout bas. C'est ainsi que mon prénom devint une plainte », *Vie secrète,* p.50.

156 Blasons anatomiques, Op. cit., p. 144.

157 « ce n'est surtout pas Bach lui-même qui revient dans les lettres de son nom qu'il a cru disposer », *Vie secrète.,* p.58.

158 Vie secrète, p. 364.

159 Ibid., p. 364.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'annulation de toutes les distances et médiations. Ensuite, surgit une association entre les nourrissons et les *« grenouilles »* : retour en arrière effectué afin de retrouver la vie secrète, la vie « séparée et sacrée », « Vie vivipare, dans l'ombre, sans voix, ignorant même la naissance »*,* vie « avant le jour, avant le langage » [160] . Et finalement, le lecteur retrouve les eaux obscures, le lieu d'avant la séparation, le seul où l'on puisse retrouver "le corps" selon les termes de Quignard. Le personnage de Meaume incarne ainsi cette quête de l'origine que l'auteur essaie d'explorer dans toutes ses oeuvres. Dans *Vie secrète*, il souligne :

« A vrai dire on ne cherchait pas un nom, un prénom, un visage ou une personne qu'on aurait oublié mais un état que le langage avait divisé et qu'il ne pourrait pas reconnaître » [161]

Nous avons choisi le mot "retour" car, en privant son personnage de son nom et de son corps, Quignard annule le double don de sa naissance. Il ramène Meaume à un état qui la précède, antérieure à l'attribution du nom. Cependant, comme nous l'avons souvent mentionné, les notions, chez Quignard, sont souvent présentées dans une double dimension, et les forces opposées coexistent dans le même texte. Sans doute, le retour aux origines effectué par Meaume représente-t-il bien le chemin de sa quête personnelle, qui vise à tout perdre pour retrouver la paix d'avant la naissance. Mais en même temps, nous pouvons lire le corps dans *Terrasse à Rome* comme un chemin qui mène vers la création d'un nouvel individu au sein d'un groupe. Meaume est un artiste. Choisir un tel métier signifie qu'il a quelque chose à dire, à créer et à laisser. Suivant les images du corps proposées dans le roman, se développe alors une autre lecture qui met en lumière la lutte pour être reconnu en tant qu'unité. L'incertitude du nom ou du prénom de Meaume n'élimine pas son identité en tant qu'artiste, en tant que Graveur. Et c'est la coexistence de ces deux lectures – celle de la perte et celle de la création, celle de la régression et celle de la progression – qui retrace la naissance d'un artiste.

5. Lecture initiatique et psychanalytique du corps dans *Terrasse à Rome* :

Terrasse à Rome présente les traces de rites d'initiation. Le livre commence avec la brulûre du visage de Meaume, qui marque, en ce sens, la destruction de l'ancienne personnalité. C'est la première étape de l'initiation, qui suggère souvent une mort symbolique. Meaume n'est plus le même ; on ne le reconnaît plus, et il quitte sa ville, transforme« son apparence » (T.R.25) : destruction de l'ancien vêtement est comme le sacrifice auquel le candidat doit consentir. Quignard en précise le sens à Nadine Sautel : « Tout perdre pour tout donner, ne plus être pris en otage, redevenir soi » [162] . Le candidat, ou le futur initié, se livre ensuite à l'errance jusqu'à la crise violente qui va effacer définitivement toute trace de l'ancienne personnalité : Meaume « court, court.

160 *Vie secrète,* p. 93.

161 Ibid., p. 67.

162 *Magazine littéraire,* n° 412, septembre, 2002, p. 103.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Sortit de Mayence » (T.R.27) :

« Il resta seul vingt jours sans mettre le nez dehors dans une auberge sur l'autre rive de Rhin où il était logé avec six autres hommes dans une espèce d'étable. Vingt jours de sanglots secs le corps dans le foin et l'odeur dense. » (T.R.27)

Le schéma initiatique est ensuite parsemé de diverses rencontres, dont on trouve les équivalents au fil du roman. Ce peut être l'appel à des dieux, représenté en l'occurrence par la rencontre de Meaume avec la religieuse et la présence de symboles ou allusions bibliques ; ou l'union sexuelle avec un esprit que l'on retrouve dans les récits de rêves de Meaume avec Nanni : « Elle s'assied sur lui. Elle le plonge en elle d'un coup. Il jouit » (T.R.35).

Et comme l'initié est sensé avoir tout oublié, il a besoin d'une tutelle pour lui redonner l'usage de ce qu'il a perdu : c'est le rôle qu'Abraham Van Berchem va jouer auprès de Meaume le graveur, selon un modèle qui évoque l'apprentissage des secrets auprès des anciens. Et finalement, la société va faire subir d'ultimes épreuves à Meaume, le Graveur-Créateur, pour vérifier qu'il a bien acquis des pouvoirs nouveaux : brûler ses productions artistiques est une preuve de sa capacité de les reproduire, comme si l'auteur voulait nous confirmer que le talent de Meaume est atteint. L'épreuve, dans le roman, figure dans la scène où :

« Les planches de cuivre et tous les tirages qui se trouvaient chez le marchand d'estampes à l'enseigne de la Croix noire, qu'ils fussent de la main de Meaume (…), furent acheminés sur une charrette à cinquante mètres de là, dans le Champ des Fleurs, où ils furent brûlés et fondus en présence de la foule. » (T.R.86)

Meaume a été initié pour devenir artiste et passer de l'ordre de l'humain à celui des dieux créateurs. Ainsi, l'initiation a créé un nouvel être qu'il faut réintégrer dans la société, mais cette fois avec un nouveau statut.

Si l'on passe d'une lecture initiatique à une lecture psychanalytique, on estimera que les sévices que doit subir l'initié, l'horreur de l'accident du visage, ne constituent pas une école d'endurance et de courage, mais expriment l'hostilité du père envers le fils. Ce n'est pas par hasard si l'accident « a lieu dans la maison de Veet Jakobsz » (T.R.15), le père de Nanni. Le drame se passe dans la maison du Père. Le visage brûlé de Meaume est la manifestation d'une castration. Il a perdu son image,

« son visage est tout boursouflé. Plus tard le pus s'ajoute aux plaies. » (T.R.19)

et Nanni lui dit :

« J'aimais l'ancien visage. Je suis triste que vous l'ayez perdu » (T.R.24).

Cette castration est associée à Nanni, qui va représenter l'image de la mère, puisqu'elle aura un enfant de Meaume. Mais après cette transformation, la libido de Meaume va se détacher de l'image de la mère pour aller dans deux directions différentes :

Dans la première, elle se dirigera vers d'autres femmes : Meaume se réfugie chez les filles de joie au début pour se lier, ensuite, avec Marie Aidelle. Dans la seconde, elle s'orientera sur les hommes, sous la forme d'une homosexualité latente. C'est le lien entre Abraham Van Berchem et Meaume, qui sait que le premier est un homosexuel car il l'a surpris avec Oesterer « tandis que le plus jeune s'inclinait devant le plus âgé » (T.R.80). Dans les deux directions Meaume s'affirme en tant qu'homme, en tant que corps complet.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Le parcours de la vie de Meaume montre ainsi qu'une chose lui est retirée et qu'une autre lui est donnée. Quignard le fait passer par des rites pour le recréer en tant qu'artiste : il s'attaque à son corps, le morcelle, le brûle, pour lui accorder le pouvoir de la création. Du corps, on passe aux morceaux, ou plutôt aux organes ; de la totalité au particulier. Le « je » de l'artiste se morcelle dans sa quête de l'origine, qui se manifeste dans la dernière image du roman, qui associe Meaume à son enfance, notamment par la mention de l'acte du baptême. C'est la scène primitive qui est visée dans le processus de la création. Créer devient une tentative de donner forme à ce qui a été perdu. Dans un entretien avec Nadine Sautel, Quignard signale que « cette nostalgie du perdu est la source de l'art » [163].

Le morcellement du corps, chez Quignard, laisse ainsi apparaître des organes indépendants. Nous allons en passer en revue certains, en essayant de détecter le langage que chacun d'eux suggère.

II. Chapitre deux : La main du graveur :

« La main qui remplace le Sein avant de remplacer le sexe de l'autre est support de toutes les illusions qui servent à réparer la toute-puissance perdue. Entre l'être plein, sans faille, de l'illusion fusionnelle, et le vide absolu du mal, de la mort, il y a l'espace de l'imagination et la main de l'illusion, magie dans le réel – et parallèlement, création d'une nouvelle réalité dans l'imaginaire. Des créations similaires peuvent s'appeler rêve ou cauchemar, symptôme névrotique, psychotique, ou psychosomatique, déviation sexuelle ou œuvre d'art. » Joyce Mc Dougall, L'Idéal Hermaphrodite et ses avatars.

« En plongeant sa main dans la mer on touche tous les rivages. Sur le désir de toucher les vêtements des dieux, en touchant le verso, on touche le recto par contiguïté sans brûler ou périr. Le désir de toucher la force, le sexe, puis les couilles, puis les genoux, puis les pieds, puis la trace des pieds, suivit le chemin d'une pudeur de plus en plus humaine. L'odeur dégoûtante-attrayante se situe entre la peau et le linge. Coucher dans la chemise du père non lavée guérit l'enfant. L'enfant y touche ce qu'a touché la force génitale qui le fit jadis. » Pascal Quignard, Sordidissimes.

« Le dieu islandais du langage a la main tranchée. Donner sa parole, c'est donner sa main. La parole qui prête serment tend la main droite devant elle. » Pascal Quignard, Petits traités I.

La plupart des personnages de Quignard sont des artistes. Mais ce qui différencie Meaume des autres, dans *Terrasse à Rome,* c'est le fait que, tant dans les sujets qu'il aborde que dans les techniques qu'il maîtrise, il est placé sous le signe du divers. Un graveur, comme le souligne Quignard aux premières pages, fait des *« cartes*

[163] *Magazine littéraire,* n° 412, septembre, 2002, p. 100.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

romanesques », des *« cartes antiques »*, des *« cartes érotiques »,* et il *« grave »* des *« scènes religieuses » (T.R.10)*. Et tout au long du roman, le lecteur est affronté à différentes appellations de Meaume, à qui l'on attribue le nom de *« Meaume le Graveur » (T.R.124)* avec un "G" majuscule, *« le graveur » (T.R.30)* tout court, ou *« l'eau-fortier » (T.R.30)*. Parfois il travaille même comme *« buriniste » (T.R.60)* pour un marchand d'estampes via Giulia, près du palais Farnèse. Avant de décrire l'œuvre du graveur, Quignard insiste sur les diverses techniques de gravure : à *« l'eau-forte »,* au *« burin »*, à *« la manière noire »* ou bien à *« la pointe sèche »*.

La diversité de ces techniques explique l'habilité et l'adresse manuelle que l'artiste possède, et l'effort physique que cela implique. Meaume veut faire parler le métal : il s'adresse à lui pour lui communiquer sa vision. Créer signifie, en ce sens, entrer dans un contact tactile avec la matière. Toucher, manier, palper, caresser ou détruire sont les actes qui caractérisent cette rencontre communicative entre la main et la matière. La brièveté du roman et son style fragmentaire n'ont pas empêché l'auteur de consacrer des passages entiers à décrire en détail le travail de Meaume et sa façon de procéder. De la même manière, nous trouvons dans *Le Sexe et l'effroi* un chapitre sur les techniques de la peinture.

La communication avec des surfaces plates suppose la volonté d'habiter un certain espace pour se procurer des sensations tactiles pleines. Mais à la différence du peintre, le graveur cherche à produire ce qui se cache « sous l'apparence de toutes les choses » (T.R.39) : sa main s'occupe à créer la troisième dimension perdue, appartenant à « un apparaître qui est propre à ce monde » (T.R.3*9),* comme le souligne Meaume lui-même. Contrairement à la technique de la peinture, qui procède par ajouts de plusieurs couches de couleurs différentes, la gravure est fondée sur l'extraction et l'arrachement des parties de la matière de base : elle est basée sur une perte, car on ne peut jamais revenir en arrière ou replacer la partie perdue. Le graveur expose ainsi la matière à toutes formes d'agression pour qu'elle change de forme. C'est pourquoi la violence créative de cet art s'explique différemment : elle s'associe au risque, à la peur angoissante de la perte irréparable. Chaque travail est un appel à une perte plus profonde, chaque œuvre d'art s'unit, au fond, à la perte des premières sensations tactiles et aux blessures de la séparation de la totalité fusionnelle. Chaque gravure devient alors une tentative d'effectuer un retour en arrière à la recherche des sensations perdues. Et nous étudierons dans la troisième partie le mouvement qui les anime.

Il faut noter que les diverses techniques de gravure ne se ressemblent pas. La gravure au burin demande une compétence spécifique : minutie, pression et inclinaison pour dégager des copeaux ; le graveur doit arracher des morceaux pour sortir la forme qu'il recherche. Dans la pointe sèche, il s'agit de faire des creux pour déchirer le métal ; dans l'eau-forte on plonge le métal dans l'acide pour qu'il soit mordu ; dans la manière noire on noircit à l'aide d'un « berceau » (T.R.72) ou d'une flamme puis l'artiste gratte pour dégager la forme qui correspond à sa vision. Ce qui caractérise cette dernière forme d'art est le côté violent qui préside aux différentes phases conduisant à l'apparition de l'œuvre. L'artiste doit attaquer, arracher, creuser, déchirer, noircir par le feu ou brûler par l'acide pour la faire émerger. En d'autres termes, il doit exposer la matière brute à une forme de perte violente pour obtenir un résultat, et la moindre petite erreur est

en vertu de la loi du droit d'auteur.

irréparable : la création est vouée à un perpétuel processus de destruction, et c'est à l'artiste seul de le contrôler, de le manier pour que l'objet d'art apparaisse [164] dans un avènement que Quignard, dans *Terrasse à Rome*, associe à la naissance :

« Par la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère. » (T.R.72)

L'œuvre d'art est ainsi associée à des bases féminines, et renvoie à la façon dont Jung évoque le jaillissement de l'œuvre à partir des profondeurs de l'inconscient, qui sont en propre le « domaine des mères » [165] . C'est pourquoi nous avons souligné que créer signifie, pour Meaume, effectuer un retour en arrière à la recherche des sensations tactiles de la totalité fusionnelle perdue. Association qui devient explicite dans *Vie secrète* :

« La création devrait atteindre le jaillissement ; le grondement ; la fulguration de la foudre dans le ciel noirci de l'orage ; le débouché de la nuit souterraine ; l'irruption. Tout ce qui crée, tout ce qui procrée fait entendre l'origine. » [166]

On peut se demander pourquoi Quignard a choisi une telle forme d'art. Pourquoi pas la peinture ? Dans *Terrasse à Rome*, Meaume affiche son refus de cette dernière, et son personnage de graveur se développe essentiellement par opposition directe à l'image des peintres Claude Gellée le Lorrain et Gérard Van Honthorst. Les rares moments où Meaume explique sa technique sont ceux où il discute avec le peintre le Lorrain pour développer ses objections face aux techniques de la peinture :

«Claude dit le Lorrain dit à Meaume le Graveur : « Comment pouvez-vous savoir ce qui est sous l'apparence de toutes les choses ? Moi je n'y parviens pas. De toute ma vie je n'ai jamais su deviner les corps féminins que je désirais à travers les étoffes qui me séparaient de ces formes. Je ne voyais que les couleurs et leurs chatoiements. Chaque fois j'ai été surpris de mes erreurs. » Meaume lui répondit : « Vous êtes un peintre. Vous n'êtes pas un graveur voué au noir et au blanc c'est-à-dire à la concupiscence. » » (T.R.37-38)

Associer la gravure à la concupiscence dévoile une large partie de son travail. D'une part, cela renvoie à sa part agressive, ou, si l'on peut dire à la part animale du désir qui le pousse à créer, et qui fait que Meaume ne dissocie pas son travail ou sa façon de participer au monde de l'eau acide. D'autre part, cette référence souligne l'aspect tragique dû à la présence de l'interdit, que le mot concupiscence peut impliquer, et qui signifie quelque part le perdu. La concupiscence dont parle Meaume représente l'énergie inépuisable qui le pousse à créer sans arrêt : c'est ce désir de l'interdit qui va alimenter sa quête. Choisir de s'exprimer à travers la gravure à l'eau-forte est à la mesure de ce désir qui l'obsède, et qui le maintient vivant. Il continue d'ailleurs de travailler jusqu'aux derniers

164 La première scène du film de Jacques Malaterre *"à mi-mots",* sur Pascal Quignard, nous montre l'écrivain en train de brûler ses manuscrits. Le plaisir de brûler, de détruire, est le premier thème abordé dans le film pour associer l'acte créateur à sa part destructrice. Quignard cite Clovis : « « Incende quod adorasti » (Brûle ce que tu aimes) »*, Petits traités II,* p.549.

165 Selon Jung, la psychologie de l'acte créateur est à proprement parler une psychologie féminine. *L'Ame et la vie*, Buchet/Chastel, 1963, p. 219.

166 Vie secrète, p. 58.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

jours de sa vie. Nous sommes donc conduits à nous interroger sur l'origine de la force qui l'anime, puisque de telles techniques de gravure supposent énergie intarissable et force physique.

Le chapitre XXV, dans *Terrasse à Rome*, est dédié à la colère, et à ce qu'elle recouvre selon différents personnages. Les quelques définitions qu'en sont données se réfèrent directement au travail du graveur : absence de couleur, ininterruption de la machine de la fureur, noirceur de la violence et exaltation vertigineuse. Cela nous permet de faire le lien entre celle-ci et la violence de la technique de la gravure chez Meaume. L'énergie et la force physique qui lui permettent d'exercer d'une façon permanente son métier sont habitées par elle : il a besoin d'une technique violente pour traduire la colère qui l'obsède, et qui va se canaliser à travers un travail de la main : agression, brûlure et déchirure d'un métal. Car on ne voit jamais Meaume saisi par une crise de colère : tout passe toujours par la pratique de son art, et exclusivement par elle. Il y a, réunis et solidaires, l'aspect "incessant" de la canalisation, le côté "intarissable" de la colère et le terme "technique". Ces trois notions impliquent une répétition sans laquelle l'artiste s'arrêterait de créer, et elles disent un besoin physique. Les artistes créent par besoin, ils travaillent parce qu'ils veulent répondre au besoin physique qui parle en eux, et à la nécessité de dire quelque chose [167] .

Dans la gestation de l'œuvre d'art, la main de Meaume joue donc un rôle principal pour traduire cette colère et exercer la perte destructrice sur les matières. Au fil du texte, quelques remarques portent sur cette main en tant qu'organe majeur de la création. Claude Gellée le Lorrain dit ainsi à propos de Meaume le graveur :

« L'intensité de la vision préoccupait sa main et elle n'avait plus de souci pour rien d'autre. Jamais en trente-cinq ans de travail il n'aperçut sa main. » (T.R.32)

Quignard souligne souvent cette invisibilité de la main lors de l'acte de la création [168] . La main semble répondre alors à quelque chose de plus puissant que le créateur lui-même. Elle est contrôlée par une force qui la saisit et l'associe au pouvoir de l'« ombre » [169] . Ne pas voir sa main travailler signifie qu'on est préoccupé par l'intensité de la vision qui

[167] Cette répétition dans la manière de graver est l'équivalent du refrain en musique. Même si *Terrasse à Rome* est le roman qui n'aborde pas directement le thème de la musique, indirectement il lui emprunte quelques techniques, comme celle de la répétition.

[168] Il explique à Jacques Malaterre : « On ne peut pas écrire en regardant sa main qui écrit. Je n'ai jamais vu ma main écrire. Donc si vous me demandez : - avez-vous écrit ? - je dis, je n'ai jamais écrit. – mais vous avez publié tant de livres ? – Peut-être, mais j'ai jamais vu ma main écrire. »

[169] Blanchot décrit ce côté immaîtrisable propre à la main : «La main se meut dans un temps peu humain, qui n'est pas celui de l'action viable, ni celui de l'espoir, mais plutôt l'ombre du temps, elle-même ombre d'une main glissant irréellement vers un objet devenu son ombre. Cette main éprouve, à certains moments, un besoin très grand de saisir : elle doit prendre le crayon, il le faut, c'est un ordre, une exigence impérieuse. (…) la maîtrise de l'écrivain n'est pas dans la main qui écrit, cette main « malade » qui ne lâche jamais le crayon, qui ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient, elle ne le tient pas réellement, ce qu'elle tient appartient à l'ombre, et elle-même est une ombre. La maîtrise est toujours le fait de l'autre main, celle qui n'écrit pas, capable d'intervenir au moment où il faut, de saisir le crayon et de l'écarter. La maîtrise consiste donc dans le pouvoir de cesser d'écrire, d'interrompre ce qui s'écrit, en rendant ses droits et son tranchant décisif à l'instant », *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1995, p. 19.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

cherche à prendre sa forme sur l'objet créé, et par la violence de la force qui la maintient. La vision va choisir un moyen d'expression pour se murer en un objet d'art qui portera à jamais les traces de cette violence. C'est la main qui va la traduire :

« On doit regarder les graveurs comme des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue riche et magnifique dans une autre qui l'est moins à la vérité, mais qui a plus de violence. Cette violence impose aussitôt son silence à celui qui est confronté. » (T.R.125)

Le jour de l'accident, Meaume reçoit l'acide sur le visage. Vanlacre lui brûle « le menton, les lèvres, le front, les cheveux, le cou » (T.R.18) ; mais c'est la fille du juge électif qui est touchée « à la main ». « Elle hurle » (T.R.18). Meaume a perdu son visage, mais il continue son travail. Sa main n'est pas touchée. La main qu'il ne voit pas pendant toute sa vie lors de son travail, ne l'empêche pas de faire son œuvre d'art. Dans les passages où Quignard le décrit dans son atelier, au chapitre XLVI,

« il prenait sa pointe et gravait… », « Il composait debout, penché en avant, à demi couché sur la table», « Il tamponnait… », « Il noircissait au flambeau… », « posait la plaque de cuivre… »,

et

« jetait l'eau forte… »,

puis

« Il se mettait alors à caresser l'eau forte avec une plume de pigeon » (T.R.124-125).

La force physique que la gravure nécessite implique tout le corps, mais c'est la main qui va exécuter tout le travail. Le corps n'est là que pour lui accorder un support physique.

Ce qui semble le plus intéressant dans l'art de la gravure c'est son aspect progressif. L'objet d'art ne naît qu'après être passé par une suite de phases, une série de transformations. Or ces phases se distinguent par le type de travail de la main qu'elles requièrent. Chacune d'elles suppose un mouvement, une approche et une sensation différents des autres, et c'est au fil de leur succession que le graveur va être affronté à la perte comme part importante impliquée dans la progression du processus de création. Compte tenu de la violence du travail, la moindre petite erreur est difficilement réparable, comme nous l'avons souligné antérieurement. Il s'agit d'arracher par la pointe, de brûler par le feu et de jeter l'eau forte : la main expose l'objet d'art à ses limites. Elle détruit pour faire naître, l'expose à la perte pour le retrouver sous une nouvelle forme. La matière, après le passage par ces phases, ne garde plus sa noblesse primaire : Meaume l'a fait passer à l'état de ruines pour créer. Et le résultat est l'ensemble de ce qui reste : ce regroupement de parties de métal creusées, déchirées, rongées par l'acide ou brûlées par le feu.

La colère, la violence et l'isolement que nécessite ce travail vont éloigner Meaume des autres. Le fait de vouloir s'exprimer par le biais de son art ne traduit-il pas la conscience d'un défaut du langage humain ? Mais la finalité de ces phases où l'on pratique la perte, est un objet adressé aux gens. Meaume crée pour laisser un message à l'autre et communiquer avec lui. L'artiste choisit le silence et ne fait pas usage du langage, mais il trouve un autre moyen pour amorcer sa quête d'un échange : la main, pour Meaume le graveur, lui sert de langage, et c'est par elle qu'il a l'espoir d'engager un

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dialogue tactile et sensuel, visant non seulement à créer un objet d'art, mais aussi à permettre une rencontre humaine. Pour cerner ce langage gestuel et muet, nous allons essayer d'étudier les images de la main dans l'œuvre de Quignard.

1. La main droite, la main tyrannique :

Souvent, dans l'œuvre, quand il s'agit d'évoquer la posture du corps dans une gravure, la main droite fait, plus que la main gauche, l'objet d'une description. Comme symbole de puissance, elle a toujours été synonyme du pouvoir, et nous en trouvons la trace chez Quignard, à travers l'identité des personnages mis en scène – tel Jupiter, dont « la main droite divine retient le rideau du lit » (T.R.127). Dans *Le Sexe et l'effroi,* nous trouvons *« les mains de bronze » (S.E.108)* de la Méduse, *« la main droite » (S.E.187)* de Chronos qui tient la faucille courbe pour trancher les partie génitales d'Ouranos, *« la main droite » (S.E.189)* de Médée qui cherche la poignée de l'épée pour tuer ses enfants, « la main droite » (S.E.201) de Méroé qu'elle introduit dans la blessure de Socrate pour fouiller au fond des entrailles et retirer son cœur. Décrivant la corpulence de l'empereur Tibère, l'auteur précise que « la main droite, (…) était faible » (S.E.44*)*, comme si la faiblesse et le pouvoir se conjuguaient uniquement au niveau de la main.

Main de divinités ou d'assassins, elle tire sa particularité de son autonomie symbolique par rapport au reste du corps. On la voit souvent comme une partie incontrôlable obéissant à une force inconnue qui lui donne des ordres dépassant la conscience humaine. Fier de son art, Parrhasios dans *Le Sexe et l'effroi,*

« leva sa main droite et déclara : « les termes de l'art (technès termata), cette main les a trouvés. » (S.E.56)

comme s'il était en dehors ou irresponsable de la création que sa main a produite. Cette liberté suscite, parfois, le désir de la séparer du reste du corps (« le gage d'une main » (T.R.94) d'Oesterer), de l'enchaîner (Vanlacre le fils se présente devant Meaume, son père, « les mains nouées dans le dos » (T.R.100)), voire de la trancher, comme dans les deux récits restitués d'*Albucius,* qui s'intitulent : *« Les deux mains de Phidas, Phidias remissus amissis manibus »* [170] et *« Le soldat sans mains, Vir fotis sine manibus »* [171] *.*

Mais le pouvoir tyrannique que la main droite peut représenter dans le rapport à l'autre, peut aussi s'exercer sur l'individu lui-même, au point de devenir même pour lui une source d'angoisse, peur de ce que la main peut accomplir. D'où vient cette volonté des créateurs de l'ignorer ou de ne pas la voir travailler, comme le souligne Pascal Quignard dans le film qui lui est consacré, et dans le roman à propos de Meaume. Symbole de pouvoir et source d'angoisse : ces deux images se retrouvent dans la main droite et divine de Jupiter qui appelle la main meurtrière de Médée ; de la même manière, la main créative de Meaume renvoie à la main liée de son fils Vanlacre ou à la main brûlée par l'acide de Nanni.

Quignard, à travers ces images, laisse entendre que le sublime est le voile de

[170] *Albucius*, p. 15.

[171] *Ibid.,* p. 16.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'abject. C'est au niveau de la main que les actes s'accomplissent, c'est elle qui s'occupe de la trace, et de ce que les forces qui déchiquètent l'homme vont laisser comme preuve. Ce qui justifie l'angoisse et la peur que cet organe peut représenter, et qui va jusqu'à susciter le désir de le trancher, de le clouer ou de le brûler par l'acide. Mais vu de part cette double valence, la main ne s'exprime mieux qu'à travers les tentatives de la communication avec l'autre.

Car la peur du risque de la désobéissance de la main cache et révèle l'angoisse profonde de l'appel de l'autre. Ce signe de pouvoir, de force ou de faiblesse n'est que l'organe principal qui cherche à faire lien. Il est toujours en situation de demande, d'appel et de désir de communiquer. Le jour où Meaume et Abraham rencontrent par hasard une jeune religieuse, Abraham

« saisit sa main. La jeune religieuse la lui abandonna. (…). Elle rit. Aussitôt il lâcha sa main et ils se quittèrent. » (T.R.44)

Le langage de la main exige la présence de l'autre en tant que destinataire des messages émis. Ainsi, le refus ou le désir de l'autre se conjuguent en elle, et nous font approcher du premier langage perdu, le langage tactile de la première enfance.

2. Le langage de la main :

Marie Aidelle, dans Terrasse à Rome, « contemplait la main de Meaume qui avançait » (T.R.51) ; « La main de Meaume était sûre » (T.R.51). Meaume, lui-même, réussit à identifier son fils Vanlacre, qu'il n'a jamais vu de sa vie, par « l'odeur merveilleuse (…) sur sa main. » (T.R.107). La main revêt ainsi des caractéristiques humaines. Elle peut être « caressée », « embrassée », « trempée de sueur » et « nue » - autant de traits qui se développent en présence d'autrui. Le langage de la main exprime, en ce sens, le désir de l'autre, et c'est ce qu'explique pourquoi, dans l'œuvre de Quignard, elle est fortement associée à la sexualité. Les gravures de Meaume en témoignent :

La Tentation de saint Antoine :

« le saint ermite se tient assis au-devant de la grotte, le sexe dressé dans sa main. » (T.R.80)

Une gravure représente un inconnu dont

« la main droite sortant d'une manchette de dentelle tend ses doigts, l'index étant replié, vers un sexe d'homme violemment tendu juste devant le miroir où se reflète la chandelle qui les éclaire. » (T.R.81)

Le médecin Marcello Zerra

« suggéra à la jeune épouse d'aider son mari à prendre la consistance du désir en se servant de tous les doigts de ses mains. » (T.R.86)

Nanni Veet Jakobsz

« approche lentement sa main de la chemise qu'elle a posée sur la nudité du peintre afin de la dissimuler. Elle serre doucement puis elle empoigne au travers de l'étoffe le sexe qui se tend sous la chemise. Elle lâche brusquement le sexe qu'elle a durci. » (T.R.24)

De la même manière cette association directe entre la main et le désir apparaît à

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

plusieurs reprises dans *Le Sexe et l'effroi.* Citant Ovide dans le III[e] livre des *Amours*, Quignard rappelle son fiasco envers une femme :

« Doucement elle approchait sa main, le prenait dans sa main, le branlait (sollicitare) » (S.E.83)

Comme s'il voulait nous affirmer que le désir, comme le suggère le médecin Zerra, se prend par la main [172] . Mais en même temps, la main peut refuser le désir de l'autre en cachant le sexe. L'une des huit extases selon Meaume, est la tapisserie des Gobelins montrant Ulysse « dissimulant son sexe au regard de Nausicaa qui tient une balle bleue à la main » (T.R.31) *;* dans *Le Sexe et l'effroi* Quignard cite un passage du roman d'Apulée, où Photis se tourne vers Lucius :

« Elle se met nue, monte sur lui et, dissimulant avec sa main rose sa vulve épilée (glabellum femina rosea palmula obumbrans), lui crie : Occide moriturus ! (frappe à mort qui doit mourir !). » (S.E.89)

Ce désir dont parle le médecin Zerra est celui d'entamer un dialogue avec l'autre. A maintes reprises, dans le roman, le lecteur éprouve la déficience du langage verbal face à celui, plus fort, de la main. Tout un dialogue mimique se développe alors entre les personnages pour laisser le lecteur comprendre ce langage. Quignard, dans ces passages, laisse champ libre à la main pour s'adresser à l'autre, sans chercher à traduire ni à expliquer ses gestes [173] . C'est le cas lors des tentatives de Meaume pour engager un échange avec Marie Aidelle, par exemple :

« Un jour sur la falaise il posa sa main sur son épaule. Aussitôt elle repoussa sa main. » (T.R.52)

Plus loin, il répète vainement sa tentative :

« Elle pleurait. Il prit sa main. Elle retira aussitôt sa main. » (T.R.53)

Soulignons l'insistance de l'auteur à répéter le terme de "main", et la description des mêmes gestes. Comme s'il voulait attirer l'attention de son lecteur sur ce langage tactile et muet ! Avec Nanni Veet Jackobsz, un effort identique de Meaume aboutit, et la scène qui se déroule alors est éloquente sur le pouvoir de dialogue des mains :

« Alors il touche avec ses doigts timidement son bras. Elle glisse sa main dans ses mains. Elle donne sa main toute fraîche à ses mains. C'est tout. Il serre sa main. Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes. Ils ne parlent plus » (T.R.13)

La force expressive de tels moments permet à Quignard de souligner le défaut du langage humain, et de mettre en cause l'identité de l'individu en tant que sujet parlant.

[172] Dans d'autres livres de Quignard, on voit souvent cette association entre la main et le sexe de l'homme. Dans *La frontière,* Madame d'Oeiras émascule Monsieur de Jaume (*La frontière*, pp. 75-76), et dans *Sur le jadis,* Quignard raconte que le 28 mai 1607, le roi Henri IV « revenait de la chasse, entra dans la chambre de son fils âgé de cinq ans, dénuda tout à coup son sexe, le saisit sous les génitoires, le montra à son fils, disant : - voicy qui te fis que tu es. »*, Sur le .jadis*, Grasset, 2002, p. 202.

[173] Dans *Le nom sur le bout de la langue*, Quignard représente ce langage de la main qui impose ou nécessite le silence absolu : « Brusquement, ma mère nous faisait taire. Son visage se dressait. Son regard s'éloignait de nous, se perdait dans le vague. Sa main s'avançait au-dessus de nous dans le silence.(…). Tout s'arrêtait soudain. Plus rien n'existait soudain », *Le nom sur le bout de la langue*. p. 55.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Ses héros cherchent pour s'exprimer et pour conduire leur approche de l'autre, un autre langage, loin du langage commun, plus proche de leur vérité en tant qu'individus.

3. La main : la négation de l'identité du sujet parlant :

Repousser la main de quelqu'un ou la lui donner sont deux gestes qui traduisent ce que l'on préfère ne pas dire. Dès lors, tout ce que la main essaie de produire va porter la trace de cet appel de l'autre. Le dialogue sans paroles que le personnage quignardien essaye d'entamer avec autrui, à travers les gestes et les contacts de la main, signifie le retour à une certaine structure primitive où priment les sensations tactiles, et où soi et autrui se fondent dans une harmonie fusionnelle. Il s'approche donc de la première expérience d'après naissance, et effectue un retour en arrière à la recherche de l'être prélinguistique, l'*in-fans,* où les sensations tactiles ne sont ni filtrées ni séparées des autres, mais vécues dans leur totalité. Ces sensations ont été perdues lors de l'acquisition du langage. Mais l'expérience de la main permet de retrouver le monde où le sujet et l'objet ne se distinguent pas. La primauté accordée au langage de la main renvoie ainsi à des sensations fortes, enfouies à l'intérieur du personnage nostalgique du premier espace vital de la matrice utérine, et elle sert toujours à remédier à la première blessure immortelle de la séparation, qui ne se traduit dans aucun mot. Dans un entretien avec Nadine Sautel, Quignard souligne :

« Je n'aime pas le langage pour lui-même, mais en tant que transmission du ressenti. Or le langage (…) est pétri de conventions sociales. Je cherche un monde antérieur au langage oral, une sensorialité immédiate qui serait celle du monde utérin, une vraie communication. » [174]

La main, dans l'œuvre de Quignard, raconte ainsi la perte initiale, tout en cherchant désespérément tantôt à la combler dans sa quête d'échange, tantôt à la reproduire dans le processus de création. Vouloir ignorer ou dépasser le langage humain, s'adresser à l'autre à travers des sensations tactiles ou lui laisser un message sous la forme d'une œuvre d'art sont les deux enjeux, les deux missions ou les deux visées de la main – qui portent l'une et l'autre la trace de la perte. Graver, écrire, composer sont alors des actes qui ne peuvent pas être compris par celui qui les produit, car sa recherche va en-deça et au-delà des formes produites, des mots écrits ou des mélodies composées. En multipliant la présence du symbole de la main, Quignard ré-insère discrètement dans toutes ses recherches le monde perdu des premières expériences.

Nous pouvons voir les choses sous une autre perspective. La recherche quignardienne du langage tactile n'est que la continuité de son opposition au langage, et de son affirmation selon laquelle ce dernier n'est pas le tout de l'expérience humaine. Il confie à Chantal Lapeyre-Desmaison :

« Nous ne sommes pas du parlant à qui il arriverait incidemment de se taire. Nous sommes du non-parlant qui parle. » [175]

[174] ***« La nostalgie du perdu », Magazine littéraire, n° 412, septembre, 2002.***

[175] ***Pascal Quignard le solitaire, Op. cit., p. 102.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Et il poursuit :

« Notre âme est tout entière langue, mais nous ne sommes pas qu'âme. Nous ne sommes pas qu'occupation culturelle. De l'origine, de l'a-parlance, de l'abîme, du corporel, de l'animal, de l'insublimable persistent en nous. » [176]

Le langage de la main qu'il cherche à élaborer est une façon de retrouver cette part du non-parlant en nous et de lui accorder le champ libre pour s'exprimer. La répétition des scènes et des gestes de la main n'est que la lutte contre l'oubli ou la perte de cette part du *« non-parlant »,* le refrain gestuel ou tactile qui appelle sans cesse le silence profond gisant à l'intérieur de nous et luttant contre la tyrannie de la langue. Le langage de la main par lequel Meaume le graveur s'adresse à autrui n'est ainsi que l'autre face de la quête de l'origine, et de la volonté de recomposer un certain passé perdu. Si chaque gravure représente un fragment associé à une trace mnémonique cachée dans les profondeurs du créateur, graver devient un moyen de recomposer le passé et de transformer le réel pour s'approcher sans cesse davantage de l'objet de désir.

III. Chapitre trois : L'œil :

« L'ivresse de savoir et le plaisir de voir pénètrent l'obscur et déplient l'intériorité des corps en surfaces offertes à l'œil. » Michel de Certeau, L'Ecriture de l'Histoire.

« Voir, c'est maintenir l'objet à la bonne distance entre le désir et le danger : assez loin pour qu'il ne nous menace pas, mais à portée de la vue pour qu'il reste sous notre contrôle. » Didier Anzieu, La Bisexualité dans l'auto-analyse de Freud : le rêve « mon fils, le myope. ».

« En mourant Narcisse plonge à l'intérieur du reflet de lui-même qu'il voit. Il rompt la distance que la vision permet et qui sépare le visible de la vision. Il s'enfonce dans l'image localisable au point d'en faire son tombeau. Le fleuve est sa mère qui s'avance. » Pascal Quignard, La haine de la musique.

Quignard veut nous transmettre le regard de la fascination, qui ne se préoccupe pas de la chose regardée, mais qui cherche à trouver une issue à cette chose, à aller au-delà du "volume" qu'elle lui oppose [177] . On peut l'appeler regard interminable ou libre [178] . Souvent dirigé vers le perdu, vers l'insaisissable, il cherche à voir l'invisible.

Dans *Terrasse à Rome*, la référence aux images oscille souvent entre un titre en

[176] Ibid., p. 102.

[177] Pour Georges Didi-Huberman, « la vision se heurte toujours à l'inéluctable volume des corps humains », *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 10.

[178] Philippe Quéau, dans « Les Communautés virtuelles ou l'é-vidence de l'Autre », souligne que le regard est « un fil d'Ariane », voir, Mario Borillo et Anne Sauvageot, *Les cinq sens de la création, Art, Technologie, Sensorialité,* Champ Vallon, coll. milieux, 1996, p. 205.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

italiques accompagné de précision sur la manière de graver, et le texte qui décrit la gravure. Le titre joue le rôle d'un commentaire, tandis que Quignard provoque la perception visuelle à travers les passages exclusivement descriptifs qui invitent à construire l'image à partir du texte.

Dans *Le Sexe et l'effroi*, la représentation du détail d'une fresque contribue à encourager l'illustration et à compléter les images, souvent suscitées par la référence mythologique : chaque récit, mythe, ou rêve appelle une illustration, et quand l'auteur parle du regard, c'est généralement à propos de personnages mythiques : Méduse, Didon, Diane, Orphée, Persée, Narcisse, Psyché. Chacun d'eux appelle son histoire et son illustration, mais ils peuvent tous se réunir sous le thème du regard de l'interdit, du regard qui tue : celui de la fascination.

Dans l'avertissement au *Sexe et l'effroi,* Quignard réclame du lecteur un certain type de regard, mais il le place en même temps dans une perplexité qui se confirme au fil de la lecture. L'argument de l'écrivain commence ainsi :

« La reproduction sexuée aléatoire, la sélection par la mort imprévisible et la conscience individuelle périodique (que le rêve restaure et fluidifie, que l'acquisition du langage réorganise et enténèbre) sont une seule chose regardée en même temps. » « Or, cette « chose regardée en même temps », nous ne pouvons en aucun cas la voir. » « L'homme est celui à qui une image manque. » « Qu'il ferme les yeux et qu'il rêve dans la nuit, qu'il les ouvre et qu'il observe attentivement les choses réelles dans la clarté qu'épanche le soleil, que son regard se déroute et s'égare, qu'il porte les yeux sur le livre qu'il tient entre ses mains, qu'assis dans le noir il épie le déroulement d'un film, qu'il se laisse absorber dans la contemplation d'une peinture, l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit. » (S.E.10)

Ainsi, dès l'avertissement Quignard inscrit le regard dans le registre de l'impossible et de l'incompréhensible. Ce que le regard cherche est inaccessible et ce qu'il regarde est incompréhensible. Comme exemple, l'auteur parle despatriciennes représentées sur les fresques :

« Elles se tiennent immobiles, le regard latéral, dans une attente sidérée, figées juste au moment dramatique d'un récit que nous ne comprenons plus. » (S.E.11)

1. La dénudation :

La dénudation, chez Quignard, est souvent lente et partielle. La lenteur et la partialité signifient une attente où se joue une séduction manipulatrice, qui est une forme d'appel à l'autre. Dans *Le Sexe et l'effroi*, il s'explique :

« Les fresques romaines représentent fréquemment la dénudation sans fin du sexe invisible d'une femme endormie. A l'instant où la femme tourne le dos, il est possible que la femme croit qu'elle se dérobe mais ce signe de refus est aussi le signe animal de passivité sexuelle, de la soumission. Sur ces deux types de fresques, il s'agit toujours de la furtivité d'un don qui ne donne rien, soumis à un rythme perpétuel de proximité et d'éloignement, de présence et d'absence. » (S.E.130)

Ainsi, comme nous l'avons déjà souligné à propos du *« corps morcelé »,* le regard ne

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

rencontre jamais un corps complètement nu. La nudité est souvent accompagnée d'un support qui produit la lenteur et la partialité, de sorte que, bien que sensée être destinée à l'autre, elle ne peut jamais être saisie par son regard : ce dernier est condamné à un état de demande ou d'attente, avec le double risque de la satisfaction ou de la déception.

Examinons maintenant le texte pour interroger la part visible de la nudité qu'il donne à voir.

Dans *Terrasse à Rome*, des parties du corps sont en « rythme perpétuel de proximité et d'éloignement » (S.E.130), selon les termes de l'auteur. Elles cherchent sans cesse à se dissimuler derrière un support ou à ne faire qu'une brève apparition. Ce support peut être une étoffe :

« Marie remit l'étoffe sur son sein. » (T.R.73)

une chemise : Meaume « est nu », Nanni

« ne convoite pas sa nudité. Au contraire, elle jette une chemise sur son ventre. » (T.R.23)

puis

« Elle approche lentement sa main de la chemise qu'elle a posée sur la nudité du peintre afin de la dissimuler. » (T.R.24)

une robe :

« Elle a remonté sa robe sur ces deux genoux. » (T.R.49)

un gilet :

« Le personnage, la tête dans l'ombre, porte un gilet de taffetas noir déboutonné qui laisse voir l'anatomie très belle.(…). Toute la lumière, dont on ne voit pas la source, est portée sur le ventre et les partie naturelles en violent turgor. » (T.R.88-89)

un rideau :

« Juste au-dessus des parties génitales d'Antiope, le dieu de l'Olympe avance la tête. Il regarde le sexe de la jeune femme merveilleuse. La main droite divine retient le rideau. » (T.R.127)

une ombre : « Héro presque nue »,

« un sein tombant dans la lumière » (T.R.90)

Ou encore toute la gravure de Meaume se cache derrière le « vernis à remordre » qui « doit présenter la consistance du miel en hiver » (T.R.37). Meaume s'y dessine souvent lui-même « cachant son visage défiguré sous un grand chapeau de paille » (T.R.41). Parfois elle nous montre des parties du corps emboîtées ce qui contribue à la dissimulation de certains membres par d'autres :

« Manière noire. Personnages vus de face (…), l'un agenouillé, l'autre assis.(…). Le ventre est nu et ce qui en déborde est en partie enfoui dans la bouche de la jeune femme délicate. » (T.R.127)

Le Sexe et l'effroi nous présente d'autres types de support. Nous y trouvons des serrures ou des trous :

« Le comte de Lusignan, portant son œil unique de voyeur au trou de la paroi en plomb voit Mélusine nue dans sa cuve : elle disparaît sous forme d'un poisson. »

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

(S.E.281)

des portes ou des fenêtres :

« La fenêtre qui donne sur le jardin doit être angusta (étroit). Angoisse est ce qui serre la gorge. La beauté est centripète. Toute beauté rassemble en îlot, en entité insulaire, atomique, se dissociant du regard qui la contemple. Les encadreurs sont des faiseurs de frontières. C'est faire un lieu sacré. La fenêtre comme le cadre fait un temple d'un morceau du monde. La fenêtre fait le jardin comme le cadre intensifie la scène qu'il esseule. Les formes cherchant l'isolement dans le cadre provoque le recule interminable de celui qui s'approche pourtant lentement, pas à pas, vers elles.» (S.E.72)

ou l' « Anasurma » :

« Le soutien gorge, qui se dit en grec strophion et en latin fascia, est lié de ce fait au fascinum des hommes. Sous le voile de ce tissu non cousu étaient dissimulées des bandelettes de cuire de bœuf qui comprimaient les mamelles. » (S.E.88)

ou encore le premier objet magique, la « Kunéè » :

« (le bonnet en peau de loup du dieu des morts qui rend invisible parce que la mort « encapuchonne » de nuit les vivants).» (S.E.110)

En multipliant les obstacles dans le champ visuel, Quignard relève les objets regardés vers le domaine sacré. Tout paraît ainsi comme interdit et/ou impossible.

Cette constance à dissimuler toutes les parties du corps, a deux effets. D'un côté, elle installe un jeu de voilement et de dévoilement, qui manipule quelque part le désir du lecteur :

« La scène érotique la plus obsédante sur les fresques est le dévoilement » (S.E.134)

De l'autre côté, tous les personnages présentés sont soumis à la force de désir de voir. Car la dissimulation permanente propose deux attitudes : soit la partie cachée va être finalement dévoilée afin de satisfaire le désir de regarder ; soit la dissimulation va être maintenue et risque d'envahir tout le reste du corps. Dans les deux cas, c'est le regard de l'autre qui est concerné : il est soumis à cette partie dissimulée ou furtivement dévoilée :

« La scène qui fait le centre des mystères est le dévoilement du phallos (l'anasurma du fascinus) » (S.E.134)

Dans Terrasse à Rome, Quignard précise à propos de son personnage : « Meaume aurait été la nature, il n'aurait fait que les éclairs(…). Ou la nudité dévoilée par hasard sous l'étoffe. » (T.R.33). Ainsi, toute nudité est souvent calculée par le temps. Elle doit être conçue en tant que saisissement pour accentuer le trouble qu'elle provoque, et qui prend, chez Quignard, une proportion plus importante que la nudité elle-même. Il est le résultat de l'association de la nudité et du temps.

"L'apparition hasardeuse" convoitée par Meaume ou "la furtivité du don" du sexe invisible de la femme sur les fresques romaines signifient en outre la crainte que le regard implique ou traduit. Elle se lit à travers les différents types de regard que nous pouvons rencontrer dans l'œuvre de l'auteur, et qui restent toujours associés au même trouble et à la même crainte suscités par la nudité.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Nous pouvons classer les types de regards qui se présentent dans l'œuvre de Quignard en deux catégories : regard mythique ou orienté, et regard fixe.

Le regard mythique réfère évidemment à l'ensemble des mythes et des contes cités par l'auteur, et qui ont comme thème principal le regard : le regard gorgonéen de la Méduse, le regard de Narcisse, le regard de Psyché, le regard de Diane et le regard de Médée. Le regard orienté se rapproche du registre mythologique : regard frontal et regard en arrière sont tous deux interdits, et ils rejoignent en cela les mythes de Persée, de Narcisse et d'Orphée.

La deuxième catégorie est celle du regard fixe : le regard de l'effroi, de la fascination, de la mort, ou encore de l'envie. Là encore, c'est le registre de l'interdit qui les caractérise, même s'il ne se fonde pas, directement ou indirectement, sur une fable mythologique.

L'apparition hasardeuse et le regard de l'interdit caractérisent tous deux un refus de tout voir ou une peur qui s'associe au désir de voir. Cela justifie en quelque sorte la présence permanente du support matériel pour la vision, afin que celle-ci ne soit pas totale. Le champ du visible ne se révèle pas gratuitement au regard, il faut qu'il y ait quelque chose qui le suspende. Le regard, chez Quignard, est ainsi voué à la perte de son objet, car le réel est, selon lui, frappé d'invisibilité :

« Le latin incertus traduit le grec adélos (invisible). Immontrable, invisible est le réel. Invisible est le tissu atomique du monde. » (S.E.65)

Du point de vue de celui qui regarde, il y a un désir ou un refus de voir. Mais celui qui est exposé en train de se dénuder a, lui aussi, le droit d'accepter ou de refuser son exhibition devant le regard de l'autre. La nudité partielle, qui attire le regard, doit donc être également considérée du point de vue de l'"objet" du regard, et s'apprécier en termes de pudeur ou de manipulation.

2. La pudeur :

La dénudation partielle pourrait être interprétée comme une traduction de la pudeur, conçue à l'opposé de la« nudité dévoilée par hasard » (T.R.33) d'une région du corps, que Quignard a souvent souligné. La pudeur peut représenter la rencontre du regard avec ses limites : le vrai et le faux, et en même temps elle est le lieu de rencontre de la chair avec la parole : elle dit que la chair est touchée par un autre et qu'à ce titre, elle est corps de désir. Dans *Terrasse à Rome*, la rencontre des amants est souvent mise sous le signe de la pudeur :

« La première fois qu'il dévêt la fille du juge électif de la cité de Bruges, cela a lieu dans la maison de Veet Jakobsz. Il s'agit d'une maison ordinaire de bourgeois qui donne sur un canal. Ils mettent le plus loin qu'ils peuvent d'eux la bougie. A la lueur de la bougie, leur embarras est réciproque, puis leur audace comparable, leurs nudités entièrement révélées, leur joie subite, leur faim presque immédiatement renaissante. » (T.R.15-16)

Le passage rend visible sous la forme d'une retenue ce qui a été invisiblement touché dans l'interrogation d'un regard. Une seule bougie éclaire la première rencontre nocturne des amants. L'auteur précise : « Ils mettent le plus loin qu'ils peuvent d'eux la bougie. »

en vertu de la loi du droit d'auteur.

(T.R.15), ce qui signifie un éclairage faible qui met en doute la découverte "entière" de leurs *nudités*. Le lecteur peut s'interroger sur la part de l'ombre impliquée dans une telle mise en scène : s'agit-il de la découverte d'une nudité visuelle ou bien d'une nudité tactile ? Nous pouvons imaginer la scène comme une gravure à la manière noire où toutes les formes semblent sortir de l'ombre. Le doute concernant la validité de la scène se déclenche surtout lorsque l'auteur associe cette nudité à la *faim* insatiable de désir et à la *joie subite* qui, selon l'auteur, "aveugle". Car dans *Le Sexe et l'effroi*, Quignard précise que

« Le plaisir rend invisible ce qu'il veut voir. » (S.E.254)

et que

« La jouissance arrache la vision de ce que le désir n'avait fait que commencer de dévoiler. » (S.E.254)

Vouloir submerger les corps dans le noir avec le faible éclairage d'une bougie signifie mettre les personnages dans une demande discrète d'entrer dans un processus de symbolisation. Tout semble se transformer en une apparence qui inspire au regard l'espoir d'autre chose que ce qu'il voit. C'est le sens de la phrase de Meaume lors de sa discussion avec Claude Gellée dit le Lorrain :

« Il y a un apparaître qui est propre à ce monde. » (T.R.39)

Parfois il suffit de montrer cette apparence avec tous ses détails et parfois

« La brume suffit ou la montagne. Parfois un arbre qui s'incline sous les rafles du vent suffit. Parfois même la nuit suffit, plutôt que le rêve qui rend présent à l'âme ce dont elle manque ou ce qu'elle a perdu. » (T.R.39)

Meaume cherche le réel impossible de la présence dans toute réalité représentée. Dans ce processus de symbolisation il y a un climat de confiance qui s'installe avec l'espoir d'une révélation progressive de vérité. Cela marque le conflit entre la vérité qui parle et l'image qu'on voit, entre le nom et l'image. Espérer autre chose que ce que l'on voit est, dans un autre sens, douter des signifiants qui s'associent aux signifiés, mettre en cause le nom que portent les objets. Par conséquent, les objets, les choses et les signifiés se "dénudent" devant le regard en se détachant du poids du langage qui les enferme. L'auteur crée ainsi un univers qui vise à se détacher du harcèlement du langage, un "univers nu", un "univers vrai" : un "univers sans langage".

Quignard a expliqué ce conflit dans une scène où Nanni « empoigne au travers de l'étoffe le sexe qui se tend sous la chemise » en disant à Meaume :

« J'aimais l'ancien visage. » (T.R.24)

Elle cache ce qu'elle peut voir en exprimant son désir de voir autre chose que la chose vue. La complexité de la scène réside dans le fait qu'elle cache ce qui est visible – le sexe - pour l'imaginer autrement ou tout simplement pour l'apprivoiser, et elle exprime son espoir de revoir le visage perdu. Ainsi le visage brûlé de Meaume se transforme en un masque renvoyant à l'ancien visage, qui, lui, fait désormais partie du registre de l'invisible. Donc, il y a toujours un espoir de le dévoiler. Nanni, dans ce geste, réduit le talent de Meaume, son savoir, son phallus, son nom, par un glissement de signifiant en un seul objet de désir : le visage perdu à jamais, avec aucun risque de le retrouver. Elle n'aime plus que dans le langage, elle aime un mot : "l'ancien visage".

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Meaume, au début du roman explique qu'il aime Nanni, la fille de Jacob Veet Jakobsz, orfèvre dans la cité de Bruges. Il n'aime que le mot qui représente la chose qui représente quelqu'un : le nom de Nanni. Nous remarquons que ce nom est souvent accompagné du nom de père, de son métier et du nom de la ville où il l'exerce. Nanni est rarement prononcé seul, comme c'est le cas de Marie Aidelle. Nanni continue d'exister dans l'univers de Meaume après leur séparation. Meaume continue d'aimer ce nom même quand le corps n'existe plus. Nous remarquons que lorsqu'il avait la chance de revoir le corps, il le fuit. Voir Nanni dans le réel ne lui représente plus rien. Dans ses derniers jours, l'auteur précise que Meaume « se met à parler tout à coup à une morte. Il prononce le nom de Nanni » (T.R.114). Donc, le nom de Nanni cesse d'"appeler" la personne, il cesse d'être symbolique, car il ne fonctionne plus en tant que "lien". Il y a une chosification du langage qui s'effectue dans une telle démarche. Ainsi le nom de Nanni ne fait plus lien entre les personnes, mais il procure de la jouissance. Le nom devient l'objet de désir de Meaume, un nom privé de son caractère du langage. Cette perte du symbolique du langage est analogue à un désir de fusionner avec le corps de l'autre.

De même, lorsque le fils Vanlacre égorge son père, Meaume, il le prive de ce pouvoir du langage qui l'habite. Il le ramène, ainsi, à l'état de l'*in-fans*, du non-parlant, pour briser cette chaîne des signifiants à l'intérieur de laquelle les sujets se conçoivent. La perte de la voix est le signe de ce processus de symbolisation qui décoince le lien univoque et fatal qui s'est établit entre les signifiés et leurs signifiants.

Dans ce processus de symbolisation, Quignard met la lumière sur le conflit intérieur que le regard peut refléter. Il s'agit de savoir sur quelle impossibilité le regard bute : celle du visible qui ne peut pas être vu entièrement, ou celle de l'invisible qui ne veut pas se montrer entièrement ? de la vérité qui ne peut pas se dire toute, ou du mensonge qui ne veut pas se dire ; c'est l'"illumination" que confesse la première et la peur de la lumière que trahit la seconde [179] .

Dans *Le Sexe et l'effroi,* ce conflit devient la source de la peinture des fresques :

« Toute l'Antiquité répéta comme un seul homme la cause de l'admiration qu'elle lui portait : c'étaient les deux yeux de Médée. Ce regard était, paraît-il, une merveille. Le bord de la paupière était « enflammé » la colère était marquée dans le sourcil. La pitié était dans l'œil humide. » (S.E.199)

Ce regard de Médée adhère à l'invisible, où son âme se transporte. Il ne voit plus ce qui se présente dans le champ de la vision. Médée ne regarde plus ses enfants qu'elle va tuer, mais elle regarde l'invisible qui prend forme dans le visible. L'univers, selon les personnages de Quignard, se transforme ainsi en un réseau de signes non articulés entre eux par leurs signifiants. Nous pouvons constater ce résultat à travers la définition que Quignard attribue à Parrhasios :

« Ce « sophiste du visible », cet illusionniste, ce nouveau Dédale dont le métier était l'apparence trompeuse… » (S.E.54)

De la même manière, dans *Terrasse à Rome*, nous trouvons des discussions entre Meaume le graveur et Claude Gellée le Lorrain concernant l'apparence du monde et le mensonge. Meaume souligne que « Procurer un sens à ce qu'on aime, c'est mentir. »

[179] Merleau-Ponty souligne : « C'est avec mes yeux que j'arrive à la chose vraie », *Le Visible et l'invisible,* Gallimard, 1964, p. 23.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

(T.R.66). *Procurer un sens* n'est que le souci de trouver un signifiant dans les signes éparpillés de ce monde. C'est vouloir attacher chaque signe à un signifiant précis, donc forcer le monde à rentrer dans un processus de classification mensongère et gêner la démarche libre du processus de la symbolisation. Car ce dernier est en changement permanent, dans un éternel mouvement. Transformer le monde en une apparence trompeuse signifie la liberté de choisir et de changer les signifiants. Espérer autre chose dans ce qu'on voit est assumer le risque permanent de transformer cet "autre chose" ou de le perdre - d'où le concept de la recherche prend son sens :

« Chaque chose à voir, si étale, si neutre soit-elle d'apparence, devient inéluctable lorsqu'une perte la supporte – fût-ce par le travers d'une simple association d'idées, mais contraignantes, ou d'un jeu de langage -, et, de là, nous regarde, nous concerne, nous hante. » [180]

Si nous voulons traduire ces arguments en termes de pudeur, nous pouvons souligner qu'un certain jeu érotique s'installe au moment où la personne refuse de dévoiler la partie du corps ou l'objet que le regard de l'autre guette. Cet objet reste toujours le maître de ce jeu que nous pouvons appeler une "exhibition manipulatrice", qui met souvent l'autre partenaire dans une position de perte ou de réussite, de ne pas voir ou de voir ; quelque chose qui correspond à la formation du sujet sexuel :

« Le sujet sexuel, surtout le sujet masculin, perd tout (l'érection dans la voluptas, l'élation dans le taedium, le désir dans le sommeil). » (S.E.336-337)

Chercher tire son plaisir dans le fait de ne rien trouver : c'est ce qui donne une légitimité à la quête éternelle de la plupart des artistes ou des créateurs. Avec ces arguments, nous retrouvons la perte caractéristique du regard, telle que Quignard l'a précisée dans l'avertissement du *Sexe et l'effroi*:

« L'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit. » (S.E.10)

L'homme quignardien est hanté par ce regard voué à la perte de son objet regardé. Mais en même temps, il a besoin de se regarder dans les yeux de l'autre qui va lui refléter sa propre image. L'autre qui le détermine en tant que sujet de désir, peut être un juge impitoyable. D'où naît le regard de la jalousie. Selon Merleau-Ponty,

« Dès que je vois, il faut (…) que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait (…). » [181] .

3. La jalousie dans le regard :

Dans Blasons anatomiques du corps féminin, Quignard souligne que « nous ne cessons de mettre à nu des parties plus secrètes et nous les comparons avec avidité. » [182] . Dans Terrasse à Rome, l'une des gravures de Meaume nous montre Antiope, la fille du roi de

[180] ***Georges Didi-Huberman, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Op. cit., p. 13.***

[181] ***Le visible et l'invisible, Op. cit., p. 177.***

[182] *Op. cit.*, p. 141.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Thèbes, allongée sous le corps désirant de Jupiter, son visage « empreint d'horreur » (T.R.126) et

« elle a dans le regard quelque chose de la jalousie de Nyctée. » (T.R.127)

Qu'est-ce qu'un regard de jalousie ?

Si nous revenons à toutes les formes de regard que Quignard nous a exposées à travers son œuvre, nous remarquons qu'elles ont toutes en commun le fait que celui qui regarde va voir quelque chose qui va l'obliger à faire un retour sur soi. C'est l'une des versions des légendes de Narcisse : « la fascination meurtrière » :

« Ce que tu recherches n'existe pas. L'objet que tu aimes, tourne-toi et tu le perds. Le fantôme (umbra) que tu aperçois n'est que le reflet (repercussio) de ton image(imago). » (S.E.279)

Nous voudrions partir de cette idée du *fantôme* qui n'est que le reflet de soi. Le regard de la jalousie, qui suppose la présence de l'autre, la sortie hors de soi, se tourne vers celui qui regarde et devient une interrogation portée vers l'intérieur [183] . L'autre disparaît, après avoir mis le sujet sur la piste d'un questionnement afin que la communication se fasse entre ce sujet et lui-même. Le regard de la jalousie est celui de la fascination, celui du regard dans le miroir, qui figure aussi parmi la liste des regards interdits. Car le monde de la jalousie, selon Lagache, est « le monde personnel du jaloux » [184] .

Médée, dans la fresque de la maison des Dioscures à Pompéi, ne regarde plus ses enfants, qui sont en face d'elle ; mais elle s'interroge sur cette force qui la saisit. Comme Narcisse, elle se regarde. C'est un regard qui se détache de la fausse apparence du monde et qui se met en retrait. C'est le regard d'un monde qui vit la perte de la présence de l'autre et le conflit intérieur qu'une telle attitude provoque :

« Le grand peintre était celui qui rendait sensible à l'intérieur du personnage figuré la lutte entre le caractère et l'émotion. » (S.E.58)

Tel est le sens de l'avertissement qu'Eros adressait à Psychè concernant son corps :

« Non videbis si videris (Tu ne le verras plus si tu le vois). » (S.E.281)

Ainsi le regard de la jalousie est associé à la perte. Il est le regard destructeur de la fascination, et engendre le besoin de créer, pour ne pas devenir meurtrier. Meaume souligne :

« Je pense que toute ma vie j'ai été jaloux. La jalousie précède l'imagination. La jalousie, c'est la vision plus forte que la vue. » (T.R.100)

Quignard définit la peinture en tant qu'*anachorèse*. Elle retire du monde, comme l'anachorèse sexuelle : « C'est autant une inhibition de la répugnance qu'une soustraction à la proximité violente » (S.E.73). Le regard de la jalousie est le regard meurtrier mais créateur de la fascination qui se déclenche à travers la "dénudation" de l'autre, mais qui se concrétise dans sa perte. C'est le regard hanté par l'invisible. En dénudant des parties secrètes pour les comparer, comme le suggère Quignard, ce n'est plus de l'autre qu'il

[183] Selon Michèle Montrelay : « Il n'y a pas de situation qui nous branche plus directement sur l'inconscient que la situation de Jalousie », in *L'écriture de la jalousie*, Frédéric Monneyron, Ellug, université de Stendhal, Grenoble, 1997, p. 10.

[184] *Ibid*., p. 11.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

s'agit, mais de soi. C'est le regard de l'interdit qui aveugle. C'est l'image de l'homme en tant que« regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit » (S.E.11) : c'est l'homme en état de perte.

Nous pouvons imaginer qu'il s'agit du regard propre des créateurs : au moment où un regard aveugle cesse d'aller vers des objets extérieurs et se retourne sur soi, le drame personnel de l'être se déclenche, et c'est le moment fatal qui annonce un détournement dans la vie. Selon Ovide, c'est l'instant de mort de Narcisse, car « Nul ne détient son propre secret » (S.E.339). Quignard l'annonce en d'autres termes en soulignant qu' « il ne faut pas se connaître. Tout ce qui dépossède de soi est secret » (S.E.339).

Il nous semble intéressant de souligner que ce regard, que Quignard ne cesse de détailler à travers son essai, est un regard qui se développe dans l'annihilation de l'espace. Le proche ou le lointain se confondent dans un moment de suspension qui met celui qui regarde dans une zone dépourvue de toute caractéristique spatio-temporelle. Le lecteur ressent que l'objectif de l'essayiste et le sens de sa recherche se dirigent au-delà de tout ce qu'il lui donne comme argument ou analyse de vision. Le livre devient ainsi ce moment hors de temps, hors d'espace, qui cherche à faire basculer le lecteur dans cette zone suspendue, cet « instant de mort », pour qu'il recherche, lui aussi, la vision au-delà des choses vues.

Mais ce regard qui annihile l'espace peut représenter un danger dévastateur. Il touche directement sans laisser à l'autre un moyen de se protéger. Dans ce registre, nous nous éloignons de la capacité humaine d'accepter ou non de voir ou d'être vu, de maintenir une forme de frontière qui sépare et distingue le sujet voyant et l'objet vu. Car pour celui qui l'utilise autant que pour celui sur lequel il se pose le regard est menace. Il fouille, pénètre, agresse, trahissant le désir de qui le porte, faisant peser le danger d'être possédé sur celui dont il capte l'image. Quignard souligne que

« Les anciens Romains étaient terrifiés par l'opération même de voir, par la puissance (l'invidia) que pouvait jeter le regard en face. Chez les Anciens, l'œil qui voit jette sa lumière sur le visible. Voir et être vu se rencontrent à mi-distance – comme les atomes du regard et les atomes du jardin se rencontraient sur le rebord de la fenêtre étroite dans l'anecdote de Cicéron et de l'architecte Vettius Cyrus. » (S.E.114)

Les Romains avaient la hantise de la fascination, « de l'invidia, du mauvais œil », ils vivaient avec l'espoir d'une protection contre le mauvais regard. Il étaient entourés de signes et de croyances qui les aidaient à se défendre contre ce pouvoir invisible.

« Les regards traînaient sur toute chose et sur tout être laissant une marque, jetant une invidia (hostilité, haine), contaminant toute chose de leur poison, lançant un sort de stérilité et d'impuissance. » (S.E.75)

De tout ce qui précède, retenons surtout que l'invisible entoure la vision de l'homme et que les choses vues sont vouées à leur perte, c'est-à-dire à leur plongée dans l'invisible. Mais en même temps cet invisible réside dans l'être lui-même. Il constitue la partie cachée et incompréhensible que chacun porte en lui au moment où il commence à regarder le monde extérieur. Dans ce sens, l'image que l'homme, chez Quignard, cherche à voir derrière tous les objets vus, n'est que celle qu'il porte en lui depuis sa naissance. C'est le regard sur l'invisible qui est en lui. Dès lors, le seul objet digne d'être décoré, peint,

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

enluminé, est précisément celui dont la fonction consiste à arrêter le regard, à empêcher qu'il aille plus loin. On peint pour exprimer notre manque, notre déception de ne pas pouvoir regarder l'invisible, et notre désir d'aller, au-delà des choses vues, vers la scène qui nous tourmente.

4. Le regard de l'invisible :

Qu'en est-il du sens de la perte pour le regard ? Qu'est-ce que l'invisible ? qu'est-ce que l'homme cherche à y voir ?

Quignard, dans *Le Sexe et l'effroi* nous retrace ce parcours du visible à l'invisible, et distingue les étapes qui mènent à la perte de la vision :

« D'abord la peinture représente ce qu'on voit. Ensuite la peinture représente la beauté. Enfin la peinture représente to tès psuchès èthos (l'éthos de la psychè, l'expression morale de l'âme, la disposition psychique à l'instant crucial). » (S.E.53)

La peinture représente d'abord ce qu'on voit, et qu'il appelle fausse apparence, illusion. Ensuite vient la beauté : c'est ce que nous avons rencontré dans le corps morcelé, où s'assemblent plusieurs parties de corps appartenant à des personnes différentes. Enfin il s'agit de mettre en scène le conflit intérieur qui saisit le personnage représenté dans l'instant de l'effroi ou de la fascination, et c'est le regard de la perte. Or cet acheminement que l'auteur décrit se manifeste en tant qu'entreprise de dévoilement, car il l'associe souvent, dans *Le Sexe et l'effroi,* à des pratiques sexuelles :

« La scène érotique la plus obsédante est le dévoilement. » (S.E. 134).

Dès lors, le dévoilement provoqué par le désir érotique est aussi l'accès à la possibilité de voir tout ce qui est caché. Dans ce sens, la vision est un aboutissement, dans tous les sens que comporte ce terme : gain ou perte [185] . Il s'agit bien de la représentation de l'invisible, de ce regard tourné vers soi à la recherche de quelque chose de perdu, de quelque chose d'invisible. Et le retour en arrière qui s'opère par la peinture coïncide avec le retour à la source qui hante le personnage quignardien. Ainsi, l'écriture ne semble pas tant décrire le visible, que décrire le processus selon lequel, derrière le visible, se cache l'invisible. Plus exactement, le visible doit être cerné, creusé, expliqué, de façon à faire apparaître la signification ou la figures cachées. Une hiérarchie s'établit entre la description du visible, et l'explication, le dévoilement de l'invisible. C'est pourquoi l'auteur définit la peinture romaine comme

« la montée du visible vers l'invisible » (S.E.53)

Il s'en explique :

« J'ai commenté le fragment 21 d'Anaxagore qui disait : Opsis adèlôn ta phainomena (Les phénomènes sont le visible des choses inconnues). Hippocrate (Du régime, I, 12) l'expliquait de la sorte : « Par ce qui est visible, l'homme connaît l'invisible. Par le présent, il connaît le futur. Par ce qui est mort, il connaît ce qui est vivant. Un homme s'unissant à une femme a engendré un enfant. Par ce qui

[185] « il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre », Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit,* Gallimard, 1964, p. 16.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

est visible, il connaît que l'invisible sera tel. La raison humaine (gnômè anthropou) étant invisible (aphanès) connaît ce qui est visible (ta phanera) et passe de l'enfant (ek paidos) à l'homme (es andra). » (S.E.202-203)

De cette explication, nous constatons que le regard de l'homme se dirige vers l'invisible que représente l'avenir. Mais une fois arrivé à cette représentation de l'invisible, l'homme va se diriger vers l'invisible qui est en lui. C'est-à-dire, il va passer de l'invisible imaginable, qui sont les représentations de l'avenir : «Par le présent, il connaît le futur. » , pour aller vers l'invisible inimaginable, l'impossible à voir : c'est la scène première :

« La scène première est invisible, inaccessible. Nul n'y a accès puisque dix mois lunaires l'en distancent à jamais. Aucun homme ne peut entendre le cri à l'instant où la semence qui le fait s'épanche. Lors de ce cri, cette semence est encore hasardeuse. La scène invisible est toujours inventée. Elle est la mise en scène des éléments disjoints et individualisés qui lui succèdent. Elle est ce qui donne forme à l'informe, ce qui procure une image de l'absence d'images, une représentation de l'irreprésentable entrée en scène, ou entrée en matière, avant l'origine, avant la conception et avant la naissance. » (S.E.226-227)

C'est en ce sens qu'il faut comprendre que les corps, qui s'étreignent, recherchent le regard qui se dirige vers l'image invisible. Dans la gravure de Meaume que nous avons commentée, Quignard souligne qu'au moment où Antiope est sous le corps désirant de Jupiter, « elle a dans le regard quelque chose de la jalousie de Nyctée » (T.R.127). Or Nyctée n'est que le père qui l'a conçue. Elle a dans son regard cette volonté de rejoindre la scène originaire qui l'a faite. C'est le supplice de Meaume quand il s'approche de Marie pour l'aimer : « Je vous en prie, ne baissez pas les yeux » (T.R.73). Il semble intéressant de remarquer l'état de supplication de Meaume. Il a besoin d'être fasciné pour rejoindre la vision qui le tourmente, et qui est dans un état permanent de perte : la scène originaire. Selon Quignard, « il y a toujours un enfant derrière la porte de la chambre secrète (de la chambre à « coucher », de la chambre « mystique ») à l'écoute de ce qu'il ne peut voir » (S.E.337). Ainsi s'éclaircit la présence de Nyctée dans le regard de sa fille Antiope. Ce "quelque chose" que Quignard ne cherche pas à élucider peut renvoyer à la chambre secrète derrière laquelle Antiope a attendu, écouté, et rêvé de voir.

C'est le regard frontal que la peinture romaine évite, le regard de l'interdit qui tue. Regarder la scène originaire c'est mourir. La violence que provoque le regard réside dans ce retour très lointain. A la différence des autres organes, le danger de ce que l'œil cherche à voir inclut la disparition. Ce n'est plus la période de la fusion entre deux personnes telle que nous l'avons rencontrée dans nos analyses antérieures ; ici, avec l'œil, il y a un appel à une tierce personne : le père qui rentre pour former le triangle de la jalousie. Le regard frontal, le regard fatal, « entraîne la persévération de l'incident qui a déclenché l'enchaînement catastrophique du destin (le coït originaire). » (S.E.339)

La scène originaire va ainsi prendre plusieurs formes pour tourmenter l'être quignardien. L'une d'elles est le regard du fascinus. Le sexe masculin renvoie à la scène invisible qui a eu lieu et que l'homme cherche à rendre visible. Le fascinus qui arrête le regard n'est qu'un appel - celui du regard de Nyctée dans les yeux d'Antiope - tourné vers l'origine. Le désir de l'autre, chez Quignard, est une tentative de jeter un pont vers une zone identifiée, mais vouée à la perte, car, selon lui, l'homme ne peut pas être dans une situation permanente de désir, et la jouissance « arrache la vision de ce que le désir

en vertu de la loi du droit d'auteur.

n'avait fait que commencer de dévoiler. » (S.E.254).

Ce regard de l'interdit, ou la recherche pour voir la scène originaire, Quignard l'associe à la vision du phallos, du fascinus qui « arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher » (S.E.11). Vers la fin de son étude, il se réfère ainsi à l'histoire de Noé :

« Un jour Noé, ayant planté sa vigne, ivre de vin, se dénuda et s'endormit sous sa tente (nudatus in tabernaculo suo). Son fils Cham pénétra dans la tente pendant qu'il dormait. Il voit pendre aux bas du ventre de son père les virilia patris qui l'ont fait ; il voit la mentula dans son repos ; il est maudit (maledictus) ; il devient l'esclave des esclaves (servus servorum) de ses frères (Genèse, IX, 21). » (S.E.338)

Le regard cherche à voir l'invisible pour être maudit. Il se précipite dans l'interdit qui s'associe à la vision du phallos. C'est ce que Quignard notait dès son "Avertissement", et qui nous incite maintenant à étudier les images du sexe masculin.

IV. Chapitre quatre : Le phallus ou le narcissisme inavoué :

« Qu'il se destine à la prêtrise ou aux armes, à la politique ou à la méditation, à l'économie ou à la connaissance, l'homme est fortement marqué, dans l'expression sociale de sa sexualité, par la présence occulte d'un père. » Didier Dumas, La sexualité masculine.

« Les hommes les plus nombreux préfèrent les pères à grandir. Ils préfèrent la protection du pouvoir et les faveurs qui en découlent à la hardiesse d'être soi. Ceux qui font les foules sont ceux qui ne supportent pas de demeurer comme des enfants qui ne cessent de naître, qui ne cessent de rejeter avec les bras les lèvres basses et le sang de leur mère, et de choir sans finir dans l'abîme de beauté, de lumière et de froid qu'est le monde. La plupart préfèrent la famille à la solitude, les propriétés à leur faim, les vêtements à leur désir, les parures à leur sexe. Ils préfèrent le sommeil du langage rassurant et vernaculaire à la distance rhétorique et aux constructions ludiques et plus ou moins muettes qu'elle permet. Ils préfèrent l'assoupissement à l'épiement sans trêve et à la curiosité de tout. » Pascal Quignard, Sur le jadis.

Que l'étude du sexe masculin vienne après celle de l'œil n'est pas un hasard, puisque la vision, chez Quignard, est souvent une fascination, et que celle-ci est souvent conjuguée, chez lui, par la vision du phallus. Dans son avertissement au *Sexe et l'effroi*, il précise :

« Le fascinus arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher. » (S.E.11)

Car l'organe sexuel masculin est vu, montré, exhibé, touché, dissimulé ou brandi. L'associer à l'acte de "voir" suscite le désir de comprendre. Entendons que le sexe se présente en tant qu'énigme qui appelle à un désir de voir et de savoir. La sidération ou la fixation dont il est l'objet se traduit par l'augmentation d'une certaine tension qu'on ne cherche vraiment ni à apaiser ni à satisfaire. Etre fasciné, être sidéré par la vision du

en vertu de la loi du droit d'auteur.

phallus, chez Quignard, c'est être sous la tension croissante de l'incompréhension, de la peur et de la jouissance, et cela va se traduire dans la place assignée au lecteur. Celui-ci n'a, en effet, que deux solutions : ou bien il accepte de se soumettre à ce pôle constant d'excitation, et l'anarchie risque de l'emporter, compte tenu du mystère que contient le message de désir ; ou il refuse, étouffe et anéantit la source, et laisse ainsi se révéler la pulsion de mort en lui : « Incende quod adorasti (Incendie ce que tu adores) » [186] - d'où naît le désir de tout perdre, ou de se perdre dans la lecture de l'œuvre [187] .

Dans *Le Sexe et l'effroi*, le sexe masculin est souvent associé à un rythme d'apparition et de disparition : tantôt il est l'"invisible" qui se cache dans le van sous un voile dans la *villa des Mystères*, ou est voué à la disparition, « le fascinus disparaît dans la vulva et il ressort mentula. » (S.E.86). Tantôt, dans d'autres chapitres, il prend la place principale dans les arguments, et devient l'excessivement "visible" :

« Lors de la dénudation de l'homme, c'est le sexe qui pour la femme se voit trop, dans une exhibition excessive, érigée, si visible qu'il pousse le regard féminin à s'en détourner, à demeurer périphérique, à se confier à la latéralité. » (S.E.142)

Il représente alors l'Apparition ; il est

« Ce qui se dresse sans volonté, ce qui jaillit toujours hors du lieu, hors du visible, c'est le dieu. » (S.E.105)

Dans *Terrasse à Rome*, il est souvent peint ou gravé dans l'œuvre de Meaume :

« Dans un ovale. La main droite sortant d'une manchette de dentelle tend ses doigts, l'index étant replié, vers un sexe d'homme violemment tendu juste devant le miroir où se reflète la chandelle qui les éclaire. » (T.R.81)

Parfois, il est ce qui se donne à voir à travers des signes métaphoriques dans des récits de rêves : « la coque toute bleu » d'un bateau, ou « la tour de Nesles » (T.R.116) dans des rêves, tous basés sur le plaisir de voir à travers « les carreaux de la fenêtre » ; "chosifiant" le sexe visuellement pour exprimer ce pur plaisir de voir [188] . Dans les deux cas, le sexe est voué au noir et blanc, à l'apparition et à la disparition suivant un rythme visuel, au gré du plaisir de graveur.

Le lecteur ressent donc qu'il est l'élément essentiel autour duquel se construit le livre : il est l'organe le plus mentionné après l'éclatement de l'unité du corps. Quignard n'hésite pas à le présenter sous toutes les formes et à utiliser tout le vocabulaire qui renvoie à sa présence permanente. Cette insistance peut traduire une peur de l'oubli, comme s'il y avait une volonté de répéter son nom pour s'assurer de sa présence face au

[186] *Petits traités II,* p. 549.

[187] Comme nous l'avons souligné antérieurement dans « La main du graveur », ce thème de perte est la première scène du film de Jacques Malaterre *" à mi-mots",* sur Pascal Quignard, dans laquelle le réalisateur nous montre Quignard en train de brûler ses manuscrits en citant cette phrase de l'évêque Rémi au roi Clovis.

[188] Les deux derniers rêves de Meaume, que nous avons considérés comme des rêves exprimant la pulsion de voir, finissent par cette phrase : « Il mange une gaufre. » (T.R.116). Quignard associe le désir de voir avec celui de manger dans une certaine ambiance stagnante, passive, où « Tout dort. » . Ce qui nous conduit à l'interprétation de la chosification du membre et à le considérer comme un objet de consommation.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

risque, à tout instant, de sa disparition ; ou bien tout simplement cette répétition relève du registre de la jouissance. Cette abondance terminologique et cette présence envahissante peuvent être expliquées par plusieurs raisons : exhibitionnisme narcissique ? angoisse de castration ? affirmation d'un pouvoir viril ? lieu de communication et d'appel à l'autre ? Toutes les hypothèses sont valables et trouvent leurs racines dans l'œuvre de Quignard. Ainsi, nous allons tenter de les examiner pour voir vers quoi mène cette représentation du phallus.

1. L'exhibitionnisme narcissique :

Quand nous avons eu à étudier « l'œil », nous avons souligné que Narcisse est le personnage mythique le plus représentatif du héros quignardien. Ainsi, l'une des hypothèses explicatives de l'omniprésence des signes phalliques dans l'œuvre est que le sujet masculin est amoureux de son sexe. Le chapitre treize intitulé *« Narcisse »*, à la fin du *Sexe et l'effroi*, appuie cette supposition. Les trois versions de la légende citées par l'auteur viennent confirmer l'idée que la présence du sexe masculin dans l'œuvre a pour base un amour sexuel. Quignard s'interroge :

« Je ne sais pas où les modernes ont pris que Narcisse s'aimait lui-même et qu'il en fut puni. » (S.E.274)

Puis il cite les différentes versions : celle de Béotie montrant un Narkissos pris dans le piège d'un amour homosexuel par

« un autre jeune chasseur qui s'appelait Ameinias. » (S.E.275)

La version « rationalisante » (S.E.276) de Pausanias où

« Le héros ne songe pas une seconde à s'admirer lui-même dans le miroir que l'eau présente à son visage. » (S.E.276)

Et finalement la dernière version d'Ovide, montrant un Narcisse non pas amoureux de son image, mais fasciné par le regard qui tue, le regard frontal et interdit, qui n'est que le regard mortifère de son propre sexe, qu'il préfère à celui de la nymphe Echo. Dans cette version, l'interprétation de Quignard introduit une troisième personne, Némésis :

« Les filles méprisées, les garçons méprisés, les nymphes méprisées demandent vengeance au ciel. » (S.E.277)

Selon lui,

« Ovide note que Narcisse voit dans son reflet une statue de Bacchus. » (S.E.279)

De cette manière la version d'Ovide rejoint celle de Béotie en mettant en scène le phallus comme objet de désir de Narcisse.

Montrer le phallus d'une façon permanente dans son œuvre est une autre manière pour l'écrivain d'imposer à son lecteur cet amour sexuel et de le soumettre aux pouvoirs énigmatiques qui caractérisent le fascinus. Montrer le sexe est avant tout un mode de relation, une façon d'établir un lien sexuel à distance et de l'imposer à l'autre, sans tenir compte de son point de vue. Quignard jette un pont vers le lecteur et tente de réussir une liaison différente de celle que ce dernier a l'habitude d'avoir dans sa lecture, afin de fonder une forme de sexualité communicative. Ce lien provocateur, que l'auteur essaie d'établir avec son lecteur, sera explicité plus longuement dans la troisième partie.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Mais il est nécessaire d'examiner d'abord l'aspect exhibitionniste dans l'œuvre et sa relation avec le narcissisme. Cela nous permet de dégager trois registres d'expression visuelle.

Le premier est constitué par "la fonction sensitive", avec son extraordinaire richesse d'évocations : Quignard recourt à un grand répertoire expressif et gestuel pour la mise en scène et la projection, sous différentes formes, de l'image du phallus. Souvent, il use de ce registre avec des buts précis : le plaisir de voir, l'effroi de l'imprévisible, la soumission du lecteur rendu encore plus passif. La sensualité qui se dégage de l'écriture de Quignard tire sa force de ce registre, celui des images qui mettent en scène d'une façon directe le sexe masculin.

Le second registre est imaginaire et fantasmatique. Les images empruntées à la fonction précédente continuent à s'y déployer, mais remodelées, recréées, redistribuées à partir des envies refoulées. Ce sont les images du sexe qui se cachent derrière des signes ou des métaphores renvoyant à l'inconscient de l'un des personnages. Ce mode d'expression est largement exploité dans les récits de rêves de Meaume le graveur dans *Terrasse à Rome,* dans les citations tirées des livres ou l'analyse des fresques dans *Le Sexe et l'effroi.* Dans ce cas, il s'agit souvent d'artistes et de créateurs qui se soumettent à des critères psychologiques pour produire des images. Ainsi, les images qui en résultent sont souvent associées à un personnage et non pas à l'auteur lui-même.

Le troisième registre est celui du désir et du sexe. Ce mode d'exhibition est intrinsèquement lié aux formes précédentes. Nous pouvons le considérer comme la source qui alimente par son insistance permanente et par son énergie les deux premiers. C'est celui que nous voulons surtout mettre en valeur dans cette partie. Trois champs peuvent témoigner objectivement de sa force : le champ de certaines pratiques primitives et des croyances qui leur sont associées, comme nous le montre le premier chapitre du *Sexe et l'effroi,* qui, pour décrire en détail le fonctionnement de la mentalité romaine, exploite directement l'image du sexe masculin; puis le champ créatif et artistique, qui y puise une partie de son inspiration, comme nous le montre le personnage principal de *Terrasse à Rome ;* et, enfin, le champ psychanalytique, qui s'attache à explorer les parties insondables de l'esprit humain, et auquel Quignard fait souvent référence. Selon Chantal Lapeyre-Desmaison, l'œuvre de l'auteur puise dans la psychanalyse une énergie fictionnelle et un réalisme témoignant de la réalité psychique et non pas simplement de la réalité matérielle du monde. Elle souligne que

« Pascal Quignard entretient en effet avec la psychanalyse des relations problématiques qui concourent dialectiquement (…) à l'élaboration de l'œuvre, d'une manière plus profonde que ne le ferait une simple présence citationnelle. » [189]

Dans cette perspective, l'exhibition du phallus dans l'œuvre incarne le désir de voir le sexe de l'homme, de l'aimer, et d'établir à travers cette vision un lien avec l'autre, ou avec soi-même après l'annihilation de l'autre. Ainsi se construit le Narcisse de Quignard.

[189] ***« Pascal Quignard : une poétique de l'agalma» in Etudes françaises, Les Presses de l'Université de Montréal, Vol.40, n° 2, 2004, p. 39.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

2. Le regard de l'autre, le retour en soi :

Pour tracer cet amour du sexe masculin, nous proposons de partir de *Terrasse à Rome* où l'on peut en trouver des éléments significatifs. Plusieurs gravures montrent un « sexe dressé » (T.R.80) dans les mains d'un ermite, une femme qui essuie un « pénis avec un linge » (T.R.81),« un sexe d'homme violemment tendu juste devant le miroir où se reflète la chandelle qui les éclaire » (T.R.81*)*, ou des « parties naturelles en violant turgor » (T.R.89). Le premier récit du rêve dans le roman met en scène Meaume qui rêve que « son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre » (T.R.35). C'est que le sexe de l'homme est présent pour être vu et exhibé, souvent à la suite et du fait d'un regard porté par l'autre sexe. Meaume a toujours besoin d'une femme qui facilite son passage vers la vision du phallus.

L'une des huit extases que Meaume le graveur contait à son compagnon Poilly est celle d'« une tapisserie faite par les tapissiers flamands des Gobelins et dérobée lors des troubles religieux à un convoi de Wallons qui étaient chargés de la mener au Louvre » (T.R.30). La description en est très révélatrice :

« Le pan gauche représentait Ulysse nageant dans la mer tempétueuse, la nef sombrant derrière lui. La part principale de la tenture montrait Ulysse nu sur le rivage des Phéaciens, dégouttant d'eau, dissimulant son sexe au regard de Nausicaa qui tient une balle bleue à la main. » (T.R.30-31)

Attardons-nous sur la façon dont est organisé le mouvement du regard d'Ulysse. Il regarde les yeux de Nausicaa qui à son tour regarde son sexe dissimulé. Il ne cacherait pas son sexe si Nausicaa ne le regardait pas. Mais Ulysse regarde les yeux de Nausicaa qui se dirigent vers son sexe à lui, et nous pouvons donc imaginer que, au terme du parcours des regards, Ulysse se regarde, ou plutôt regarde son propre sexe. Comme Narcisse, il a un regard sexuel visant son phallus. La Nymphe, ou Nausicaa, excite le sujet masculin, éveille en lui le désir, mais Narcisse préfère assouvir ce dernier par ses propres moyens. C'est le même schéma que nous avons établi à propos du *« regard »* dans le titre précédent. Le sujet commence à regarder le sexe de l'autre, puis il se dirige vers son propre sexe en annihilant la présence de l'autre. Or, ce schéma trace exactement la structure de l'appareil narcissique selon Gérard Bonnet [190] . Quignard précise :

« Pour les Anciens, ce n'est pas l'amour qu'il a de son apparence sur l'eau qui tue Narcisse : C'est le regard de la fascination. » (S.E.280)

Narcisse est sensible au regard du sexe de l'autre (Echo), car c'est ce sexe (la vulve) qui va provoquer le passage à son propre sexe [191] .

L'une des gravures de Meaume en taille-douce présente bien cette structure. Elle

[190] *L'Irrésistible pouvoir du sexe*, Payot & Rivages, 2001.

[191] Selon Bonnet : « Le passage de la vision du sexe de l'autre à celle du sexe propre passe par le regard de l'autre, et par le regard de l'autre sur le sexe du sujet lui-même, sur le sexe et donc implicitement sur les signifiants énigmatiques qui l'habitent ; sans l'éveil de ce regard autre par son propre sexe et les éléments de son désir, ce passage ne peut avoir lieu », *Ibid*., p.49.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

montre Marie Aidelle « assise sous les arbres, sur la rive de la mare » (T.R.49), Meaume

« voit le reflet de ses cuisses blanches dans l'eau étale sous elle. Soudain il voit la lumière de l'eau qui se reflète dans ses yeux. Cela est gravé. Cela se voit tellement qu'elle a levé les yeux sur lui et ils luisent doucement, profondément. » (T.R.49)

En contemplant cette gravure, nous avons l'impression que Marie Aidelle est Narcisse qui se regarde dans l'eau. Mais un détail désoriente la structure. Meaume la voit en double. De son côté à elle, on sait qu' « elle a levé les yeux sur lui » ! Ce qui signifie : soit qu'elle se regardait dans l'eau, soit qu'elle regardait le sexe de Meaume qui est en face, ce qui nous donne une composition similaire à celle de la tapisserie d'Ulysse.

De la même manière, au chapitre XXIII, Quignard commence sa description en soulignant que

« Meaume le Graveur était nu. Il s'approcha de Marie pour l'aimer. Il lui dit : « Je vous en prie, ne baissez pas les yeux » » (T.R.73)

Ce mouvement de regard rappelle ceux de Nausicaa et de Marie Aidelle dans la gravure. Le regard qui se dirige vers le sexe de l'homme risque de basculer ce dernier vers un amour refoulé, vers un narcissisme originel où l'homme prend son propre corps comme objet de désir. Ce qui justifie en quelque sorte la sollicitation de Meaume à Marie Aidelle de ne pas baisser le regard et de ne pas regarder son sexe à lui.

Cet amour narcissique conduit ainsi à un retour en soi, un retour vers des origines soigneusement refoulées dans l'inconscient, où le sujet masculin trouve une source de jouissance qui appartient à un autre monde, un monde utérin, ou de l'après naissance mais avant l'acquisition du langage. La répétition des images du sexe masculin dans l'œuvre ne peut pas être détachée du plaisir ou de la jouissance qu'elles risquent de provoquer. Mais ce qui caractérise cette jouissance est la part de passivité qu'elle impose au sujet masculin - d'où provient le danger qu'elle représente. Car elle ne tient pas seulement à l'organe concret du sexe ; elle tient surtout au caractère énigmatique que le sujet en reçoit, et qu'il intériorise en l'associant à une période primaire de sa vie [192] . Narcisse jouit avant tout de l'inconnu et du mystère que le phallus peut provoquer en lui. Ce qui explique les hymnes priapiques de Prosélénos, dans *Le Sexe et l'effroi*, rendant gloire au sexe masculin en lui attribuant le pouvoir de maîtriser tous les secrets de la vie :

« Tout ce qui est visible sur la terre m'obéit. Quand je veux (cum volo) la terre fleurie se dessèche et languit. Quand je veux la sève ne circule plus dans les plantes. Et quand je veux elle verse à flots ses richesses et les rochers affreux (horrida saxa) laissent jaillir les eaux du Nil. Je gouverne la mer. J'ai sous mes ordres les fleuves, les tigres et les dragons. Par mes charmes (carminibus meis) on voit descendre du ciel la face de la lune (Lunae imago). » (S.E.153)

Cette énigme, nous la retrouvons dans le personnage de Meaume le graveur. Il est toujours présenté dans un état de quête d'une image dont il ignore les caractéristiques,

[192] « Lorsque l'enfant mâle oriente d'abord son avidité de savoir sur les énigmes de la vie sexuelle, il est dominé par l'intérêt pour son propre organe génital. Il trouve cette partie de son corps trop précieuse et trop importante pour pouvoir croire qu'elle manquerait à d'autres personnes à qui il se sent semblable », Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci,* Gallimard, 1987, p. 110.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

souvent absorbé par cette recherche interminable des images inaccessibles à la vision. L'homme est celui qui cherche une image derrière tout ce qu'il voit. Il est, comme c'est le cas pour tous les créateurs, tourmenté de l'idée de l'invisible et des objets qui se cachent. Le caractère énigmatique de cette vision particulière se traduit dans sa façon de graver, toujours à la manière noire, et aux supports qui encadrent souvent ses images. Pour Meaume, il faut qu'il y ait un support qui empêche le regard d'aller au-delà des objets regardés : fenêtre, portes, rideaux donnent souvent l'impression de cacher une partie inaccessible à la vision ou de donner le plaisir à dévoiler furtivement des images interdites, à faire apparaître ou disparaître des formes.

3. Répétition jouissive :

Ces énigmes qui accompagnent la vision du sexe masculin expliquent aussi le répertoire terminologique qui s'associe à ce membre. Nous ressentons, chez Quignard, le besoin de nommer le sexe en lui attribuant plusieurs définitions, et d'intégrer ces termes ou ces définitions dans un processus de répétition qui se conjugue à son tour sur l'axe du désir ou du plaisir. Car nous ne pouvons pas exclure l'hypothèse du plaisir associé à cette répétition. Narcisse est d'abord le nom qui s'invente « Meaumus sculpsit »et qui vivra éternellement « Stabit in aeternum nomen » (T.R.123) ; il est aussi la parole qui non seulement se répète, mais s'articule à seule fin de se commenter, de se mettre en scène ou en quelque sorte de jouir d'elle-même.

Chez Quignard, le sexe masculin est divinisé par les romains : Il est « ce qui se dresse sans volonté, ce qui jaillit toujours hors du visible, c'est le dieu » (S.E.105). L'auteur explique que

« Le corps humain ne présente qu'une partie singulièrement tintinnabulante, c'est le pénis de l'homme et, à un moindre degré, les bourses. » (S.E.88)

C'est

« l'objet indévoilable talismanique. » (S.E.80), «le germinateur, le « généalogiste » » (S.E.29), « la divinité des dieux dévêtue » (S.E.29) « le stupéfiant des stupéfiants» (S.E.237)

Aristote disait que

« Le phallos était la forge stellaire où la citoyenneté prenait corps. » (S.E.166)

Pline appelait le fascinus

« Le « médecin de l'envie » (invidia). C'est le porte-bonheur de Rome. » (S.E.76)

En s'énonçant, ces définitions et ces explications donnent corps au désir d'évoquer le phallus. Le mouvement qui les articule incarne une jouissance à répéter et à mettre en scène l'organe masculin. Le désir prend corps avec les voix de différents écrivains qui s'entrecroisent et qui renvoient à leur tour à des images diverses. Ici, la parole jouit d'elle-même, et en même temps l'organe sexuel masculin jouit aussi de lui-même pour son compte, d'une façon indépendante du reste du corps, et au-delà de tout pouvoir de maîtrise : Martial écrit :

« Crede mihi, non est mentula quod digitus (crois-moi, on ne commande pas à cet organe comme à son doigt). » (S.E.75)

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Ce goût de et à la répétition se retrouve, dans *Terrasse à Rome,* sous forme de gravures et de peintures représentant des phallus. Il y a peu de descriptions proprement dites de l'organe, comme c'est le cas dans *Le Sexe et l'effroi* ; par contre on relève un grand nombre d'adverbes qui évoquent son action indépendante :

« Son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre » (T.R.35) « un sexe d'homme violemment tendu » (T.R.80)

Et on parle parfois d'une « érection fugitive. » (T.R.85). Tous ces adverbes et adjectifs soulignent l'autonomie de la fonctionnalité de l'organe et le harcèlement qu'il peut exercer sur le sujet. Ainsi, la répétition ne se révèle pas monotone. Chaque fois que l'organe est mentionné c'est toujours d'une manière différente, ce qui donne au lecteur l'impression de ne pas voir la même chose.

On remarque aussi que les images qui évoquent le phallus sont de nature différente ; elles accentuent le vide spatial pour mettre en relief l'acte du redressement, de surgissement, voire de jaillissement de l'organe masculin :

« L'un des chars portait un énorme phallos en or de cent quatre-vingts pieds de long. » (S.E.76)

Quand le phallus est décrit dans *Terrasse à Rome,* « son sexe est encore gluant et bleu » (T.R.18)*,* le lecteur ne voit que lui car la spécificité de son jaillissement efface tout ce qui l'entoure. Ce vide qui accompagne souvent les images du sexe masculin met en relief et le mot et l'image qu'il évoque dans l'imaginaire du lecteur. Ainsi, il nous semble que toute l'énergie qui se dégage du texte se dirige vers l'image du sexe excessivement visible ou bien soigneusement caché dans le noir. Nous pouvons ainsi constater que, dans les deux cas précédents, le phallus n'est lié ni organiquement au corps ni symboliquement au sujet. La répétition concernant le mot et l'image effectue une déliaison organique et symbolique.

De cette vision, nous pouvons conclure que, chez Quignard, la répétition possède une force dynamisante, car il réussit à l'investir dans des actions ou des comportements relationnels constructifs. Rien à voir avec un ressassement destructeur et mortifère qui soulignerait l'absence du désir. C'est pourquoi le Narcisse quignardien ne se regarde pas entièrement dans l'eau, n'y trouve pas l'image de son corps, mais il ne rencontre qu'un seul membre dont il tombe amoureux, et se noie à sa recherche. D'où l'idée du retour en arrière, vers les origines profondes, car le narcissisme sexuel met en valeur le sexe masculin en tant que source de jouissance due au morcellement du corps [193] . Chez Quignard, chaque partie du corps manifeste cette volonté de ré-éprouver des sensations perdues et de re-trouver un certain équilibre dans un monde qui n'existe plus, mais vécu auparavant. La répétition narcissique ne peut être justifiée que par l'espoir de retrouver cette origine perdue. Cela ressemble en quelque sorte au fait de se mettre en transe pour effectuer un circuit dans l'espace et le temps afin de retrouver ces zones profondes. Ce qui peut susciter aussi des pulsions suicidaires, un amour de la mort [194] .

[193] Nous avons souligné auparavant que, chez Quignard, il y a une volonté de revivre l'expérience du stade du miroir, mais à l'envers. L'absence de l'unité du corps et l'aspiration à jouir des membres expliquent ce retour en arrière. Dans son livre *Les Paradisiaques* Quignard note qu' « il y a un stade de miroir à rebours : comme une descente aux Enfers, comme une décomposition du moi dans l'amont », *Les Paradisiaques*, Grasset, 2002, p. 111.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

4. L'amour de la disparition, de l'invisible :

Dans l'œuvre de Quignard, il y a une réelle menace constante de la disparition du pénis qui est souvent présenté sous un voile. Les Romains lui font des sacrifices,

« Le sexe de chaque homme était sous la protection d'un genius auquel il sacrifiait des fleurs (des organes sexuels féminins) sous la protection de Liber Pater. » (S.E.81),

et lui consacrent des gardiennes pour le protéger :

« Les Vestales, gardiennes des pénates et des fétiches du peuple romain, vénéraient un sexe d'homme érigé. Sur la colline Velia, le dieu Mutunus Tunutus était une pierre phallique sur laquelle la mariée venait s'asseoir. » (S.E.30)

Cette obsession de protection résulte de la peur de disparition. Dans *Terrasse à Rome*, celle-ci se traduit par une volonté expresse de le protéger, comme en témoigne la tapisserie d'Ulysse, ou de le brandir, comme c'est le cas de saint Antoine dans la gravure de Meaume. Un autre détail : ce sont souvent les femmes qui prennent cet organe à la main. Que cela soit dans les récits de rêve ou dans l'éveil, la plupart de temps les figures féminines prennent l'organe sans la moindre participation du sujet masculin, comme dans l'histoire d'Eugénio et le récit de rêve de Meaume :

« C'est Nanni Veet Jakobsz. Elle penche la tête. Elle s'assied sur lui. Elle le plonge en elle d'un coup. Il jouit. » (T.R.35)

Dans ce rêve le seul acte que Meaume a effectué, est de regarder : « son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre » (T.R.35), comme si Meaume était possédé par ce membre et non le contraire. Il est important de noter ce caractère passif de sujet masculin.

Car c'est là que réside le danger de la vision du phallus. Le plaisir peut se transformer en menace ou vengeance, comme en témoigne la version d'Ovide : le sort funeste de Narcisse n'est pas l'effet du hasard, il résulte de l'action d'une troisième personne : Némésis venant venger Echo. Quignard le souligne :

« Les filles méprisées, les garçons méprisés, les nymphes méprisées demandent vengeance au ciel » (S.E.277)

En ce sens, bien au-delà des problèmes de regard, sexuel ou sur le sexe, qui ne sont que des éléments du piège, le véritable problème de l'amour narcissique est que cet amour pour son propre sexe a un prix : à partir du moment où le sujet masculin cherche en lui ce qu'il a trouvé en l'autre, il fait disparaître cet autre et le réduit au néant. Il rejette en quelque sorte la relation dynamique qui a éveillé son désir. Tout le drame de Narcisse est qu'il risque à tout instant de s'exposer au retour du désir sur lui-même, après la disparition qu'il a infligée à l'autre.

L'amour de tout perdre, de tout brûler et d'être aussi léger qu'à l'instant de la

194 La répétition quignardienne dans le contexte narcissique que nous essayons d'éclaircir, n'est pas celle du même qui risque d'être mortifère. Ce n'est pas une répétition qui pourrait perdre son sens et renvoyer à l'absence de désir. Elle est au contraire mélodieuse, et puise son énergie dans un grand répertoire stylistique et imaginaire comme nous l'a montré la diversité des images et des termes attribués à l'image du sexe masculin.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

naissance est l'effet de cet amour de disparition de l'autre qui revient sur soi. L'esprit de la vengeance qui a été installé par l'appareil narcissique permet ainsi de constater un nouvel enchaînement : voir le phallus a pour conséquence un affaiblissement, un « maledictus », comme dans le cas de Cham qui « voit pendre aux bas du ventre de son père les virilia patris qui l'ont fait » (S.E.338). A la suite de quoi « il devient l'esclave des esclaves (servus servorum) ». C'est ce que Gérard Bonnet appelle « l'effet de boomerang » [195].

Dans ce contexte, la mort se nomme disparition, mais cette disparition est présentée comme l'effet d'une vengeance que Quignard a très bien éclairée en analysant la légende de Narcisse et en mettant la lumière sur le personnage de la déesse de la vengeance. De la même manière que Narcisse a utilisée pour faire disparaître l'autre (Echo), il faut qu'il ferme les yeux et se jette dans l'eau. Le sujet finit par aimer cette disparition. Pour s'aimer il a fallu faire disparaître, et aimer cet acte d'annihilition. La vengeance que Quignard a introduite dans l'analyse de la légende, va constituer l'univers typique de ses héros. Némésis est une déesse de la vengeance et de l'indignation, mais avant tout c'est une figure féminine qui représente l'opposée d'Echo. Les héros de Quignard sont les victimes de cette double image de la femme.

5. Deux femmes, deux amours impossibles :

L'une des pistes qui nous mènent vers le narcissisme est - en effet - le dédoublement de l'image de la femme. Il y a, de ce point d vue, un détail important dans la vie de Meaume le graveur dans *Terrasse à Rome*. Dès le début du roman, le lecteur remarque la présence de deux femmes dans sa vie et son œuvre, et vers la fin, Nanni et Marie Aidelle sont ses deux amours. Quand une femme se met en scène, il faut qu'elle soit dédoublée par une autre : Nanni Veet Jakobsz est toujours accompagnée par une servante, Marie Aidelle vit avec Esther, et elles figurent ensemble dans l'une de ses gravures ; à la fin du roman Marie Aidelle est avec Catherine Van Honthorst, parlant de l'enfance de Meaume. Le Graveur a été baptisé par sa grand-mère ; par contre il n'y a pas, dans le roman, un détail concernant la mère. Cela laisse supposer la présence de deux mères successives au cours de la première période de sa vie, et confirme cette image de couples de femmes qui l'accompagnent ensuite. Même dans le récit de l'impuissance d'Eugénio, nous trouvons la présence des prostituées d'une part, et de son épouse d'autre part.

Cette dualité se retrouve d'une autre manière : les figures féminines sont divisées en femme active et femme passive ; en d'autres termes, en actrice et figurante. Le lecteur comprend bien que Nanni et Marie Aidelle sont deux personnages importants associés à la vie de Meaume; mais il a l'impression que la jeune religieuse qui poussait ses chèvres n'est dans le roman que pour s'accroupir « dans l'ombre impénétrable de la forêt » (T.R.45), et qu'Esther n'existe que dans la gravure devant Oesterer posant sa culotte tandis qu'elle « essuie son pénis avec un linge » (T.R.81). De même, les figures des prostituées ne sont là que pour prouver la virilité d'Eugenio. Elles ne sont que des

[195] « Voilà ce qui fait que le moment narcissique se transforme en une bombe à retardement, et il suffira parfois d'un rien pour que le sujet ait l'impression que le geste de séparation qu'il a cherché et voulu lui revient dessus comme un véritable boomerang », *L'Irrésistible pouvoir du sexe, Op. cit.*, p. 64.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

témoins : « la plus jeune affirma… », « la putain la plus âgée, …prétendit… », « les lingères attestèrent… » (T.R.85) [196] .

Dans *Le Sexe et l'effroi*, les femmes ont deux statuts : elles sont soit des personnages historiques, soit des inconnues. Ces dernières peuvent être des matronnes, des patriciennes, des vestales, des prostituées, ou tout simplement des mères présentées comme témoins, ou des citoyennes de deuxième degré assurant la légitimité d'une loi imposée par l'homme. Les premières sont dotées d'une présence plus claire, car l'essayiste ou d'autres écrivains racontent leur histoire, et elles sont associées à un récit : Méroé, Médée, Gorgô la Méduse et Pasiphaé. Dans cet essai nous trouvons aussi des couples de femmes : le mythe de Baubô et Déméter, ainsi que les deux magiciennes Panthia et Méroé.

Le dédoublement de l'image de la femme peut être compris comme une lutte contre la peur de la mort qui constitue le destin de Narcisse. C'est le seul moyen que le sujet masculin, chez Quignard, possède pour parvenir à conjurer l'angoisse de disparition qui le paralyse. A l'écho du passé avec tout son contenu menaçant de disparition, il répond en proposant une nouvelle version des origines : le dédoublement de l'image de la femme tente alors de répondre à ce qu'elles ont d'incompréhensible [197] . Il comble le manque dans la représentation de la scène primitive. L'absence de père dans la vie de Meaume renvoie ainsi à la fois au dédoublement de la femme et à la répétition des images phalliques.

Tout doit alors se refléter, avoir son double, et chaque individu est, de même, souvent partagé entre deux forces. Les deux figures féminines de la fin du roman, Nanni et Marie Aidelle, représentent deux amours impossibles pour Meaume : l'unest orienté vers un destin douloureux et l'autre est un amour sans partage des origines. Le premier fait écho à ce qui est souvent représenté par un double de Meaume ou ce qui peut le symboliser : un homme sans visage, l'homme « nu, sur le dos, la tête violemment jeté en arrière » (T.R.91) du tableau de Héro et Léandre, ou l'homme « vu de dos » (T.R.81), ou « cachant son visage défiguré sous un grand chapeau de paille » (T.R.41), pour signifier l'incapacité

[196] Cette double composition se retrouve dans quelques unes des gravures de Meaume. Dans la suite des gravures pyrénéennes à la manière noire, il est signalé que « deux ombres arrivent dans la nef noire » (T.R.41) *;* dans un ovale « un sexe d'homme violemment tendu juste devant le miroir où se reflète la chandelle qui les éclaire » (T.R.81),dans d'autres gravures il s'agit de deux hommes (Abraham et Oesterer), ou de quatre : deux hommes et deux femmes. Le chiffre deux domine d'ailleurs dans le roman : « les deux gravures les plus célèbres » (T.R.90), « deux prostituées florentines » (T.R.84), « deux derniers rêves de Meaume » (T.R.116). Il y a une description très révélatrice de la maison de Meaume après son décès : « Deux lits, deux chevalets, deux coffres, quatre tables, quatre bancs et autant de tabourets. Un carrosse sur quatre roues doublé de serge noire. Un manteau, deux cabans, quatre chemises(…). Les deux chevaux furent vendus » (T.R.121).

[197] Dans un récent entretien exclusif avec Jean-Louis Ezine*,* à la publication de ses dernières œuvres *Les Paradisiaques et Sordidissimes*, Quignard souligne : « Pour faire bref, j'ai hésité entre deux mères. Enfin, hésité n'est pas le mot qui convient. Je me suis mépris entre deux mères. Je me suis trompé. J'ai pris pour ma mère quelqu'un qui ne l'était pas. Et comme les deux femmes n'étaient pas de même langue, j'ai perdu pied entre deux langues, le français et l'allemand. Vous remarquerez que, dans mes romans, mes personnages portent tous deux noms différents »*,* « Quignard L'aveu », *Le Nouvel observateur,* 6 janvier 2005 – n° 2096 – Livres.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

de se retrouver dans l'avenir ; le second amour est symbolisé dans le roman par le *« perdu »,* ainsi que le souligne Marie Aidelle :

« Depuis que je suis née je n'ai pas vu d'hommes qui se donnassent entièrement à la femme qu'ils aimaient. Et je n'ai jamais vu d'hommes qui ne cherchent dans leur compagnie quelque chose de soumis, d'agréable, d'odorant, de nourricier, d'approbateur, une enveloppe tiède et douce, une part de sa reproduction, un souvenir de mère. Les absentes sont toujours là. Les grandes absentes sont de jour en jour plus hautes et l'ombre qu'elles portent plus opaque. Ce qui a été perdu a toujours raison. Moi, j'appelle l'amour une sale supercherie. » (T.R.115)

Ce dédoublement menaçant de la figure féminine dans les œuvres de Quignard sensibilise le lecteur à la fragilité du sujet masculin et justifie sa quête de se regrouper avec son semblable :

« L'apparence des hommes est aussi labile que l'eau qui passe et leur identité aussi peu personnelle que son écoulement et son remous. » (S.E.280)

On peut retrouver cela dans *Terrasse à Rome*, où Meaume cherche la sécurité de la présence masculine enrichissante, symbolisée par Claude Gellée le Lorrain, Abraham Van Berchem et son compagnon Poilly, après la déception de sa relation avec Nanni. La bestialité et la violence de la sexualité masculine, décrites en détails dans *Le Sexe et l'effroi,* ne sont qu'un rôle joué, un message à faire passer pour dissimuler l'effroi profond de l'homme. Ainsi, le brandissement du sexe masculin dans les livres a un rôle sécurisant et rassurant, qui vient masquer le manque à l'origine de cette double structure de l'image de la femme : celui du Père. Mais avant d'aborder ce thème, il faut s'attarder sur la fragilité masculine qui caractérise l'homme chez Quignard.

6. L'effroi de l'homme, l'angoisse de l'insertion :

Quels sont les conséquences et l'effet du regard du fascinus par l'homme ? Dans *Le Sexe et l'effroi*, la frayeur de l'homme est discrète. Il ne le montre pas car il est censé en être la source en tant que sujet possédant le phallus. De plus l'effroi est considéré comme une particularité féminine, comme en témoigne l'analyse des fresques par Quignard : quand l'homme peint le regard d'effroi de la femme, il la place dans une position inférieure. Lui, il ne se donne pas le droit de montrer sa peur :

« Narcisse sur les fresques n'est pas encore fasciné par le reflet qui se trouve à ses pieds, (…), il n'a pas encore vu l'eau qui coule à ses pieds. » (S.E.280)

Quand Quignard précise que « l'homme est celui à qui une image manque », il est persuadé que la vérité est à l'extérieur de lui et qu'il faut sortir de soi pour la découvrir. Narcisse ne se regarde pas, « il ignore la face à face mortel. » (S.E.280). Et on retrouve la même attitude chez les héros des légendes citées dans l'œuvre. Orphée et Actéon ne se retournent que pour regarder un autre, souvent une femme. Œdipe et Tirésias sont devenus aveugles avant de se regarder. Persée a survécu car il a esquivé le regard de la Méduse. Tout se passe comme si l'homme n'avait pas le droit d'être fasciné. Le regard fasciné de Narcisse, « c'est le regard qu'évite la peinture romaine » (S.E.280). La fascination, dans l'œuvre, est affaire féminine, et c'est pourquoi on l'associe au regard du fascinus :

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Ce qui n'est pas beau, ce qui est terrible, ce qui est plus beau que le beau, ce qui obsède la curiosité qui fait chercher des yeux, tel est le fascinant. Voit-on le sexe qu'on ne le voit pas. Il est arraché à sa visibilité dans l'attraction du désir qui l'avait accru, qui l'avait enflé. Il est arraché à la vision dans l'attraction du plaisir qui le démorphose dans la jouissance. » (S.E.332-333)

Il est donc d'autant plus important d'examiner les récits des hommes qui ont osé regarder le fascinus : Tirésias, par exemple, qui est mentionné rapidement dans *Le Sexe et l'effroi* sans que l'auteur ne s'attarde pour raconter son histoire. La seule réponse que l'auteur fournit à propos de la punition de Tirésias - celui qui a osé regarder - est « d'avoir connu les plaisirs des deux sexes » (S.E.281). Veut-il dire d'avoir manifesté l'effroi de la femme face au fascinus ? La punition de Tirésias viendrait alors du plaisir d'avoir vu le fascinus, et de l'effroi éprouvé face à ce désir qui l'emporte vers l'organe masculin. On le punit, en somme, car il a découvert sa part féminine, sa part passive : « La morale sexuelle romaine était rigide. (…) La passivité est un crime chez un homme de naissance libre » (S.E.18). Selon Quignard, Narcisse ne se regarde pas ; pourtant le mythe nous dit qu'il a été puni. Il est mort noyé. Quand l'objet regardé est une femme, comme dans le cas d'Orphée, c'est elle qui subit la punition et disparaît, - ou se perd, comme Psychè. Mais quand il s'agit d'un homme, la mort comme punition voile les détails des événements du mystère. La réponse de Tirésias à Liriopé est claire : « On vit si on ne se connaît pas » (S.E.288). Le regard que Narcisse tourne vers lui est le regard de la fascination érotico-suicidaire.

Tirésias et Narcisse sont, pour Quignard, les personnages anti-héroïques des deux récits mythiques où l'on peut trouver une jouissance masculine tournée vers soi. Œdipe, Orphée et même Persée sont des héros car ils ont accompli leur devoir, qui est de secourir, de sauver ou de protéger un personnage féminin ou une société. Leur mission va vers l'autre pour lui rendre un service. Il n'y a pas le côté érotico-sensuel, tourné vers soi, que l'on peut trouver chez Narcisse et Tirésias. Les deux personnages mythiques sont représentatifs du héros quignardien qui cherche à se comprendre tout en mettant ses découvertes au service du groupe. Tirésias a retrouvé le désir originel : la connaissance du plaisir féminin. Il a été puni d'avoir connu le plaisir que le phallus peut procurer à la femme.

Selon Quignard, l'homme évite le regard frontal, le regard du phallus, par peur de réveiller les zones dangereuses qui cachent la bisexualité originaire. C'est une vision interdite aux hommes [198] . Si ceux-ci se regardent, s'ils regardent le fascinus, ils commettent une erreur fatale qui réveille l'effroi originaire. Quignard explique ainsi cet effroi et la peur masculine de retomber dans l'abîme [199] :

[198] « Les femmes se confient peu sur leur plaisir, tout comme les hommes montrent peu leur verge. Il semble que l'on soit là en présence d'un interdit »,François Perrier et Wladimir Granoff, *Le Désir et le féminin,* Aubier Montaigne, Paris, 1979, p. 30.

[199] L'utérus est le lieu du phallus. Les hommes ont peur de voir ce qu'ils ont, peut-être, déjà vu dans un autre monde. Psychanalytiquement on pose que le fœtus, à travers la sexualité de sa mère, communique avec son père, et que la tonicité phallique de l'homme concerne l'enfant dès le stade fœtal. Ce plaisir va se prolonger, après la naissance, avec le sein maternel. Le moment où la mère introduit le sein dans la bouche, elle pénètre, et l'enfant reçoit passivement. Didier Dumas, *La Sexualité masculine,* Albin Michel, 1990, p. 226.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Les hommes connaissent ces terreurs : retomber dans l'immense abîme sans forme et noir de l'utérus, la peur de redevenir fœtus, la peur de redevenir animal, la peur de se noyer, l'angoisse de se jeter dans le vide, la terreur de rejoindre le non-humain. » (S.E.230-231)

Car un tel retour contrarie les codes institués par les hommes et met en danger la loi de l'interdit sur laquelle est basée la structure de toute société. Il est donc une menace pour le groupe. Ainsi, nous pouvons comprendre qu'une partie de la sexualité masculine est dirigée par un code imposé qui exige que l'homme ne doit pas assumer sa sexualité loin de l'autre. Les symboles phalliques, dans l'œuvre de Quignard, ne peuvent être détachés du contexte social auquel ils réfèrent.

7. Société close :

Or Quignard a bien décrit dans son essai ce cadre social. Dès les premières pages, le lecteur perçoit qu'il s'agit de la manière de voir des hommes [200] . Etre dans la société, pour l'homme, c'est être sexuellement actif, comme le montre *Le Sexe et l'effroi* dans les pages qui détaillent les mœurs sexuelles à Rome. Et, dans *Terrasse à Rome,* Meaume continue de vivre parmi les autres après son accident, et de jouer un rôle dans la société à travers ses œuvres, et son fils qu'il a refusé de reconnaître.

Une partie de la sexualité masculine s'associe à la société car la question de l'appartenance est très présente chez Quignard. Même si, dans ses projets il y a toujours une volonté de se désocialiser au maximum, de nous montrer des ascètes, des ermites et des exclus, son héros n'arrive à ce stade d'isolement qu'en passant par tout ce qui peut en représenter le contraire : la société [201] . Ces deux idées d'apparence contradictoire co-existent dans l'œuvre : celle de l'ermite voué à l'écriture ou à la création, à l'écart du monde, et celle d'une implication totale dans la vie de tous les jours [202] . La sexualité domine l'œuvre, mais elle ne peut se concevoir sans la présence de l'autre, ou sans les lois qui fondent le contexte qui a réuni les deux partenaires. C'est pourquoi nous allons un peu élargir notre champ de vision pour nous demander comment et dans quel contexte cette sexualité purement individuelle, voire narcissique, peut se transformer en

[200] Dans une récente interview, Quignard a souligné que ce qu'il écrit relève d'un certain genre masculin. L'écriture de l'essai ou les textes fragmentaires (à propos de *Paradisiaques*) sont des genres masculins, tandis que le romanesque et le roman sont des genres féminins.

[201] Dans le film de Jacques Malaterre, *"à mi-mots",* Quignard parle de sa propre expérience dans la société : « Consciencieusement j'ai essayé pendant plus de vingt cinq ans de me guérir de tout ce qui m'était difficile : le contact avec autrui, parler, dire des banalités essayer le pouvoir, essayer la hiérarchie sociale…je ne critique absolument pas ceux qui tentent de s'intégrer à un monde hostile en passant par l'intégration sociale ; mais après l'avoir tenté et y avoir un peu réussi, j'ai renoncé à tout parce que c'était complètement hors de ce qui m'intéressait. (…) de l'entretien de la clientèle sociale, des postures de courtoisie, des postures vestimentaires, des postures d'époque, des postures de monde (…) il faut y consentir pendant un bout de temps pour pouvoir dire « c'est vrai, ça ne vaut rien ! ça ne vaut rien de tout » ».

[202] On trouve souvent cette double image de "l'homme seul" face à "l'homme social" : Saint Colombe dans sa cabane, et Marin Marais composant pour la cour du roi.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

une sexualité communicative, créative, artistique ou sociale.

Dès la première phrase du roman, Meaume dit :

« Je suis né l'année 1617 à Paris. J'ai été apprenti chez Follin à Paris. Chez Rhuys le Réformé dans la cité de Toulouse. Chez Heemkers à Bruges » (T.R.9)

Pour se présenter ou pour raconter sa vie, il commence ainsi par souligner son appartenance à un corps de métier et citer les noms de ses maîtres. Souvent les chapitres sont construits de dialogues avec des gens du même métier, des artistes comme le Lorrain. Ainsi se forme l'esprit de groupe et l'appartenance à une communauté. Quignard le souligne souvent. Au chapitre XVIII de *Terrasse à Rome*, il précise :

« Telle était la vie des peintres jadis : une suite de ville. Ils erraient. » (T.R.60)

Dans *Le Sexe et l'effroi,* le cadre social est beaucoup plus net : la virilité de l'homme, dans les sociétés gréco-romaines, ne peut s'atteindre ou se désigner que par le biais de sa sexualité. On devient homme à cause des exigences de l'organe génital et de l'image qu'on doit en conséquence refléter, car il faut être perçu comme tel pour trouver son statut dans une société. Le désir et l'amour sont des attributs de l'image à assumer. Etre un homme parmi les autres exige des preuves permanentes, et la sa sexualité virile s'associe à la société, puisque ce sont les autres, le groupe, le clan, la communauté qui vont lui attribuer ce titre d'homme selon des lois et des rites. Quignard précise sa problématique dans l'avertissement en associant ses recherches à la connaissance d'un cadre social :

« Je cherche à comprendre quelque chose d'incompréhensible : le transport de l'érotisme des Grecs dans la Rome impériale. » (S.E.11)

Ainsi, la question du cadre ne peut être séparée de celle de la sexualité. La société d'hommes a ses propres règles et ses propres rites, que le sujet masculin doit observer jusque dans leur franchissement rituel pour avoir droit au statut d'homme. On ne naît pas homme, on le devient ; ou on fait semblant de l'être pour s'intégrer à un groupe ou appartenir à un clan masculin. Il faut jouer sa virilité et assumer sa sexualité prédatrice. Pour préciser cela, nous allons partir de trois définitions de l'homme. La première est de Quignard, dans *Le Sexe et l'effroi* :

« Un homme (homo) n'est homme (vir) que quand il est en érection. » (S.E.76).

Les deux autres sont de Serge Moscovici, dans son ouvrage *La Société contre nature :*

«Etre homme c'est être chasseur. » [203] « Etre homme c'est être père. » [204]

Les trois termes indissociables qui définissent ainsi le statut de l'homme et sa sexualité sont : la chasse, la paternité et l'érection. Erection vient d'ériger, et réfère à un état non achevé, "en cours" : la virilité qui en dépend se détermine toujours dans l'avenir. Or, cette virilité qui est en train de se fonder a besoin du cadre social pour s'exercer. S'ériger, surgir, se redresser sont les verbes que Quignard utilise et qui présument un mouvement vers le haut, inspirent une ascension. Mais chaque élévation est suivie d'une chute. La sexualité masculine est toujours menacée de perte, elle doit donc toujours se réaffirmer. C'est pourquoi l'homme ne cesse d'être hanté par son impuissance : « Le fiasco était marqué de honte ou de démonie » (S.E.22). La moindre défaillance sexuelle va le faire

[203] ***Serge Moscovici, La Société contre nature, Union générale d'éditions, 10/18, 1972, p. 297.***

[204] ***Ibid., p. 248.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

basculer hors de son clan, vers la zone du différent (femme et enfant).

Cette puissance menacée et menaçante se retrouve à un autre niveau : dans la société, être un homme est être chasseur, comme le signale Moscovici. Dans l'avertissement du *Sexe et l'effroi,* le lecteur comprend, par la condensation des vocabulaires appartenant à la chasse et aux animaux, que l'homme dans l'œuvre est sans cesse comparé à l'animal, surtout dans l'explication de sa sexualité. L'acte sexuel est un *« emboitement »* de *« deux mammifères mâle et femelle »* ; posséder le corps d'un autre est « une possession animale » (S.E.9). A Rome « l'amour et les jeux de l'arène ne sont pas dissociables » (S.E.214). Ainsi, la société des hommes se fonde sur des principes qui invoquent les règles de la chasse et la vie des animaux [205] . Les liens entre hommes, lors de la chasse, ont tendance à se resserrer et à s'institutionnaliser.

Dans les sociétés masculines la sexualité est donc une affaire sociale : hiérarchisation, rivalité, domination, soumission et marginalisation sont les termes qui en expliquent le sens. Aristote disait que

« Le phallos était la forge stellaire où la citoyenneté prenait corps. » (S.E.166)

Chez les Romains,

« Plus l'agressivité impériale était surabondante et presque exubérante, plus la paix de l'Empire était renforcée et les âmes insouciantes…Ce désir sans bornes étaie la loi de l'empire sans frontières. » (S.E.40)

Cette agressivité impériale se manifeste toujours à travers la sexualité des empereurs. Tibère est associé au bouc. Néron, se comparant au lion, portait autour de son poignet la dépouille d'un serpent :

« comme Tibère fut l'empereur « bouc », Néron fut l'empereur « lion » .» (S.E.216)

Mais cette manifestation de la bestialité humaine n'est qu'une réaction à l'effroi et à la force de la menace dont le sujet masculin est la victime. On trouve cette même réaction dans le goût qu'ont les hommes à créer de petits cercles au sein de l'ensemble social : resserrer le cercle de son entourage pour gagner encore plus de force et s'approcher du pouvoir. C'est ce qui engendre la hiérarchie. Car la solidarité entre les hommes est basée sur l'âge : on crée des sociétés secrètes où personne n'a le droit d'entrer avant de prouver par des rites qu'il en est digne. Cela signifie un système d'ancienneté, une hiérarchie très nette.

Dès le début de *Terrasse à Rome* : Meaume présente les maîtres qui lui ont appris le métier.Puis il forme un groupe avec les autres artistes de sa génération, comme Claude Gellée et Mellan. A la fin il enseigne à son tour « pour un contrat de deux saisons Abraham Bosse Tourangeau » (T.R.123). Un autre système hiérarchique se met aussi en place, selon les activités artistiques : les graveurs, les peintres, les musiciens et les écrivains. Chacun de ces domaines peut représenter un clan à qui on attribue un chef.

Il y a des rites d'initiation à l'intérieur de ces micro-sociétés. Meaume le graveur, au chapitre VIII de *Terrasse à Rome,* révèle à son compagnon romain Poilly le secret des huit extases, et simule la possession d'une certaine vérité, ou plutôt d'un secret : « Un

[205] Jacques Ruffié souligne que « la chasse place le pouvoir politique et social aux mains des hommes : plus le peuple est carnivore, plus il devient phallocrate »*, Le Sexe et la mort,* éditions Odile Jacob, 2000, p. 194.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

rêve, un souvenir, une toile de la main de Claude Gelée » (T.R.29). Puis, comme il a cessé de parler, il rumine dans son silence : « Cela ne faisait que quatre ». Après « il tira le rideau de velours noir » (T.R.30), et finalement il sort les autres objets, un flacon et une tapisserie, d'un coffre [206] . Ainsi, nous remarquons que tout le cadre dans lequel Meaume évolue est orienté vers ce culte des objets secrets qui ont une valeur pour le graveur lui-même [207] . Les hommes veulent justifier les exigences de la société dont ils se sont proclamés les gardiens, en dissimulant une vérité quelconque. Une telle procédure, bien sûr, leur donne la libérté de rajouter et d'inventer d'autres règles et d'autres lois pour rendre encore plus difficile l'adhésion, affirmer que le but n'est jamais atteint. Les secrets des hommes les protègent du doute de l'autre, du différent, qui ne parviendra jamais assez à prouver qu'il est apte à découvrir les structures spirituelles ou psychiques de ces sociétés : les secrets doivent rester cachés si les adeptes veulent jouir de leurs bénéfices. En d'autres termes, le secret est indispensable pour que les besoins des croyants continuent d'être satisfaits [208] . Dans *Terrasse à Rome*, un passage évoque un tel secret, propre à un groupe d'hommes :

« Ce fut en 1642 que Ludwig von Siegen inventa la manière noire. En 1653, à Bruxelles, Siegen révéla son secret à Ruprecht du Palatina qui l'introduisit en Angleterre en 1656. » (T.R.72)

L'objectif premier de ces sociétés "secrètes" est donc l'exclusion de l'autre en tant que différent. Le but inavoué de ces processus est d'assumer l'intégralité et la domination du groupe, et de discréminer étroitement le différent du semblable. D'une certaine façon, il y a une volonté, chez l'homme, de vouloir affirmer sa supériorité et sa puissance en enfermant l'autre dans une position inférieure :

« Pour être, il faut que l'Autre soit moins » [209]

On peut trouver ce principe chez Quignard en d'autres termes, quand il souligne à Chantal Lapeyre-Desmaaison : « Seul celui qui a un secret a une âme ; celui qui n'a pas de secret n'a pas d'âme » [210] .

Or l'une des lois qui fondent ces sociétés est la sexualité de l'homme, sa force phallique. C'est elle qui va créer la rivalité entre eux, et la hiérarchisation qui en découle. Force signifie agressivité entre les membres ; donc le système de la hiérarchisation va réduire et canaliser cette agressivité, et va assurer l'équilibre du groupe. Dans chaque

206 Moscovici explique que les « associations masculines disposent d'objets et de masques que les non-initiés n'ont le droit de voir que de loin », *Op. cit.,* p. 290.

207 Dans sa dernière œuvre *Les Paradisiaques*, Quignard mentionne « huit traits du temps antérieur à la vie collective », *Les Paradisiaques,* p.249. Ce qui permet de faire la corrélation avec les huit extases de Meaume et constater que ce ne sont que des secrets personnels que le personnage a inventés pour faciliter le retour à son monde intérieur.

208 Selon Blackwood, l'ancien menace le jeune : « si tu osais dévoiler à quiconque le secret des hommes, ton groupe d'âge, les anciens de la tribu, son chef, t'enlèveraient sans pitié tous tes biens. Car tu aurais déshonoré tes contemporains et aussi ceux qui sont morts », Cité par Bettelheim, *Les blessures symboliques,* Gallimard, 1971, p. 157.

209 « Tous les rapports humains s'articulent autour de la dépréciation d'autrui », Pierre Rey, Une saison chez Lacan, Robert Laffont, 1989, p. 74.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

clan, gang, groupe, il faut un chef reconnu par les “preuves” qu’il offre pour convaincre les autres membres : elles sont la plupart du temps d’ordre physique et moral. Il faut être digne de « l’orgueil phallique », pour reprendre les termes de Bettelheim [211] . La référence à l’orgueil explique une partie du processus de l’affirmation dont l’homme est victime et qui tourne toujours autour de sa sexualité : il s’agit de montrer quels sont les plus virils et ceux qui le sont moins. On introduit ainsi la hiérarchie qui va nourrir le rêve de se déplacer entre les niveaux. En donnant plus de “preuves”, l’homme se donne le droit de franchir les barrières qui servent de cloisonnement à l’intérieur du groupe. Ces preuves sont d’ordre professionnel quand il s’agit de la réussite, et d’ordre sexuel quand c’est le statut d’homme qui est en jeu :

« Tous les groupes masculins s’efforcent d’imposer aux femmes et aux jeunes une discipline, de brimer les tentatives d’autonomie, en superposant les exigences de la société dont ils se sont proclamés les gardiens. » [212]

Ainsi, l’homme est toujours hanté par le rêve d’aller au-delà de ses capacités. Ce qui justifie le lien entre la sexualité de l’homme et son rêve d’immortalité à travers la création : le pouvoir du sexe de l’homme est évalué initialement par sa capacité de procréation, et le pouvoir du talent de l’artiste est évalué par celle de sa création. Création et sexualité s’associent.

Mais, socialement parlant, être un homme est aussi être père, comme le suggère Moscovici. La paternité s’associe aux notions de loi et de droit, et Quignard souligne que

« Le sens de rite de passage pédérastique est fonctionnel : c’est faire quitter le gynécée à l’enfant dans les bras d’un homme…afin d’en faire un reproducteur (un père) et un citoyen (un éraste, un amant actif, un guerrier-chasseur). » (S.E.17)

La paternité recherchée est ainsi plus ou moins la prolongation de l’esprit clanique des hommes.

8. Le rejet de la paternité de Meaume :

La figure du père est souvent peu mentionnée dans l’œuvre de Quignard. Mais nous pouvons trouver des passages, des signes ou des allusions qui laissent supposer son importance. Dans l’avertissement du *Sexe et l’effroi* nous lisons ainsi :

« On invente des pères, c’est-à-dire des histoires, afin de donner sens à l’aléa

210 *Pascal Quignard le solitaire, Op. cit.*, p. 61. Bettelheim explique ce comportement du point de vue psychologique. En prenant l’enfant comme modèle, il signale que « les enfants se vantent souvent de posséder des connaissances secrètes, justement parce qu’ils ressentent des lacunes dans leur savoir. Un enfant se vantera de détenir une information spéciale (…). Dans aucune circonstance, il ne révélera son secret, dont l’unique but est de lui conférer un certain statut aux yeux d’une autre personne. Quand, par exemple, il invente un langage secret qu’il n’utilise qu’en présence d’un parent, d’un frère ou d’une sœur plus âgés, qu’il croit lui être supérieurs, il essaie de convaincre l’autre, aussi bien que lui-même, qu’il ne lui est pas inférieur, puisqu’il détient, lui, certains pouvoirs très particuliers de connaissance », *Les blessures symboliques, Op. cit.*, p. 153.

211 Bettelheim, *Les blessures symboliques*, p. 39.

212 Moscovici, Op. cit., p. 293.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

d'une saillie qu'aucun de nous – aucun de ceux qui en sont les fruits après dix mois lunaires obscurs – ne peut voir. » (S.E.12-13)

L'objet que l'auteur assigne à son essai : « le transport de l'érotisme des Grecs dans la Rome impériale » (S.E.11), n'atténue pas la valeur de la question de l'image paternelle. L'absence même de l'image du père reflète son importance, surtout lorsque le lecteur essaie de réunir les signes dispersés qui l'évoquent. Et l'incertitude sur l'identité du père semble être le moteur qui conduit discrètement l'œuvre de Quignard :

« Mater certissima, pater semper incertus (la mère est assurée, le père est toujours incertain). » (S.E.27)

L'exhibition du phallus ne peut se détacher de cette question de l'incertitude, puisque l'organe masculin est, de ce point de vue, ce qui assure la présence de "l'origine perdue" que le héros de Quignard ne cesse de vouloir réinventer. Le père, dans l'œuvre, est une pure invention imaginaire de l'homme, quand il fait appel à une origine, que les personnages créateurs rêvent de retrouver :

« Nous transportons avec nous le trouble de notre conception. » (S.E.9)

Quignard nous en présente un cas particulier à travers le personnage de Meaume le graveur. Le père n'étant jamais mentionné, le nom de Meaume est lui-même mis en doute, comme nous l'avons mentionné antérieurement, et la structure familiale qui est la sienne ne peut être éclaircie qu'à travers des hypothèses basées sur des non-dits du texte.

Nous allons examiner cette question à travers la vie de Meaume en tant que créateur. L'artiste confirme sa sexualité, son pouvoir phallique et sa productivité artistique, mais il rejette les droits et les lois concernant sa capacité de procréation. Quand Nanni lui annonce qu' « elle a un petit », il lui demande tout de suite : « De qui ? », comme s'il était sûr de sa réponse. Lorsqu'elle refuse de répondre, « Il la regarde. Puis il fait non avec la tête. Il court. » (T.R.26). Il refuse sa paternité à son fils. Mais le lecteur sent bien que le statut de Meaume en tant qu'artiste commence à se construire après cet événement. De fait, on ne peut pas dire qu'il vit à l'écart : sa contribution à l'illustration du livre d'Anne-Thérèse de Marguenat et les cartes érotiques commandées par le médecin Marcello Zerra pour guérir Eugenio de son impuissance sont les preuves de son appartenance à sa société et de sa volonté d'y jouer un rôle actif. Il ne rejette pas de tout l'esprit de groupe, mais il repousse la paternité biologique, à laquelle une paternité artistique s'est substituée. Sa contribution et son engagement artistiques, qui se confirment par son lien avec Claude le Lorrain, sont ainsi une tentative pour répondre à l'idéal paternel.

Dans l'expression sociale de sa sexualité et de sa productivité artistique, l'homme est toujours fortement marqué par la présence occulte d'un père. On en trouve dans le roman des signes révélateurs, puisque l'église de la Bouche de Vérité(T.R.92), que Meaume fréquente à la fin, le milieu artistique dont il fait partie, et l'armée mentionnée indirectement à travers les gravures *« du guerrier du consul Appius Claudius » (T.R.61)*, sont trois modèles de l'institution masculine dans la société ; et ils ne sont que la continuité de l'image du père. De la même façon, le besoin religieux chez Meaume trouve son origine dans cette quête d'image paternelle :

« Il croyait au jugement de Dieu mais n'ajoutait point foi à l'immortalité de l'âme.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Cependant, selon Poilly, tant qu'il vécut à Rome, il pénétrait dans la petite église si singulière de la Bouche de la Vérité. Il ôtait son chapeau et s'y asseyait. Quelque fois il s'y agenouillait. » (T.R.92)

A la recherche d'un père perdu, Meaume s'investit donc sur deux axes : terrestre et spirituel. Le premier concerne ses activités sociales et le deuxième sa volonté de confirmer sa paternité à travers ses œuvres artistiques, en rejetant celle de son propre fils. Sur le premier axe se situe la relation de Meaume avec ses amis, ses conjoints et tout ce qui constitue l'espace de sa génération. Sur le second, il s'agit essentiellement du rapport à son nom : Meaume n'accepte de le léguer qu'à ses œuvres. Le rapport de filiation est assuré par ses gravures, qui vont lui assurer une succession. Sans doute, en ce domaine la sexualité est-elle aussi impliquée, mais c'est selon la dimension nouvelle d'une sexualité fondamentale, pour reprendre les termes de Gérard Bonnet, qui investit l'artiste [213] .

Si la création artistique de Meaume ne peut ainsi pas être séparée de sa quête de l'autre, c'est qu'il n'y pas de création sans le rapport à une altérité, que Meaume recherche, et qui se décline chez lui à travers trois figures, déjà mentionnées : celle de l'image paternelle (Abraham Van Berchem, Claude Gellée le Lorrain) ou du mécène qui assure la subsistance du créateur (le médecin Marcello Zerra, Anne-Thérèse de Marguenat) ; celle de l'inspiratrice, du modèle (Nanni Veet Jackobsz, Marie Aidelle) ; et celle du public, à qui Meaume s'adresse et dont il a besoin. Parfois le lecteur a l'impression que ces trois figures se condensent en une seule et unique personne, comme lorsque Meaume confie à Catherine, l'ancienne belle-sœur de Gérard des Nuits :

« Oh ! le secret de mes rêves était un corps qui revenait sans cesse. Une femme jadis a été horrifiée en découvrant mon visage. J'ai perdu alors sans retour la plus grande part de la substance de ma vie. J'ai conservé le regard qui était dans ses yeux quand elle les tournait vers moi mais elle a refusé que je partage sa vie. J'ai dû voyager dans d'autres mondes que le sien mais, dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle. Sous une autre apparence je l'avais attirée et séduite. » (T.R.114)

Dans ce sens, nous pouvons conclure que la sexualité chez Quignard est une sexualité communicative qui vise l'autre. Mais en même temps elle cherche à dévoiler la question de l'origine et à détecter les signes cachés qui subsistent de l'ancien monde.

9. Fixation organique :

L'univers masculin, chez Quignard, est entièrement menacé par la force de la défaillance sexuelle. L'impuissance et la stérilité, dans ses œuvres, sont mentionnées d'une façon rapide, et pourtant elles nous semblent le point le plus important car elles représentent la perte absolue pour le sujet masculin. C'est le moteur caché qui véhicule l'œuvre. *Le Sexe et l'effroi* traite du terme *fascinus* : le mot revient sans cesse au fil des pages, des

213 « Les créateurs et les écrivains (…) ont le don d'inscrire les éléments internes de leur jouissance dans des œuvres ou des textes qui intéressent tellement les autres qu'ils suffisent à créer entre eux et l'univers la médiation nécessaire pour que leur sexualité soit à la fois intime et communicante. », Bonnet, *L'Irrésistible pouvoir du sexe, Op. cit.*, p. 171.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

paragraphes et même des phrases. Tout semble frappé par son pouvoir. Les analyses des fresques, les regards des femmes, les récits de la mythologie, les lieux même sont en état de fascination. Or, l'un des sens du fascinus est précisément celui de fascination, qui signifie aussi fixation. Le texte baigne alors dans une immobilité absolue pour s'ouvrir sur une nouvelle piste d'interprétation. Les visages sont immobiles, les images sont figées, les personnages sont muets et les sexes dressés sont vides, stériles. Les manifestations de la force ne sont que démonstratives. Le vide « entoure les corps des hommes atomes » (S.E.169). Pline continue :

« nul désir ne me tend, nulle crainte ne me sollicite, nulle rumeur ne m'inquiète. » (S.E.169)

Tous les personnages du livre ont disparu depuis longtemps, leurs écrits muets ont remplacé leurs voix, leurs mouvements se sont arrêtés et leurs gestes se sont interrompus ; même en consultant la peinture où ils figurent,

« l'énergie concentrée dans les corps ne se répand pas autour d'eux, sous forme d'une action qui communique entre les corps suspendus » (S.E.321)

Tout semble être figé dans l'éternité : villas désertes, pierres tombales et sarcophages. Les silhouettes peintes semblent elles aussi atteintes d'une magie qui les fixe :

« Sur la pierre qui fermait la tombe, un petit personnage s'élance du haut d'un bâtiment construit en blocs de pierre pour plonger dans une nappe d'eau verte auprès de laquelle il y a un arbre. » (S.E.229)

Mais, dans cet univers de pierre où tout s'arrête, le plongeur reste figé dans l'acte de son élancement, suspendu dans le vide sec de la pierre. Il n'arrivera jamais au terme de son parcours, qu'a interrompu la lave du Vésuve : « sans cesse la lave pousse, sans cesse désordonne, sans cesse terrifie » (S.E.232). La pétrification a chassé la chaleur et le mouvement ; même les lieux, qui sont censés être une source de vie, deviennent des symboles de sécheresse qui immobilisent tout ce qu'ils pénètrent. Quignard décrit ainsi le jardin :

« Qu'est-ce qu'un jardin à Rome ? L'âge d'or revisite le présent. Il s'agit de retrouver quelque chose de l'inactivité divine. Se tenir immobile comme les astres dans les cieux. Entouré d'un nimbe. Se tenir immobile comme le fauve se tient immobile avant de bondir sur la proie. Se tenir immobile comme l'instant de la mort qui divinise. Se tenir immobile comme le feuillage avant l'orage, comme les statues de ces dieux érigées dans les bosquets, telle doit être la vie devant la mort. Se tenir comme la vision du jardin embouteillée sur le rebord de la fenêtre, arrêtée par les deux rayons que lui opposent les yeux fascinés. » (S.E.69)

Dans *Terrasse à Rome*, nous retrouvons la même fixité :

« Nous regardions la falaise si blanche et haute qui se perdait dans le ciel blanc. Nous étions juste au-dessous. La falaise lançait sur nous l'immense nuit de son ombre. Au-dessus, là où se découpait la crête, la lune, avant que le soleil fût couché, scintillait. Il y a dans le monde des endroits qui datent de l'origine. Ces espaces sont des instants où le Jadis s'est figé. Tout y conflue avec l'ancienne rage. C'est le visage de Dieu.» (T.R.68)

Mais cette fixité n'est pas immobilisme stérile. Meaume l'aquafortiste est toujours en mouvement, de Bruges à Rome, de Venise à Toulouse, de Bologne à Paris. Il est pris sur le vif dans des instants profonds. L'instantané où semble saisis les êtres et les choses

en vertu de la loi du droit d'auteur.

n'est qu'une projection figurée de l'univers interne de Meaume. Il vit avec les autres, mais l'élan qui le porte vers autrui et sa capacité d'investissement se trouvent bloqués, freinés, voire pétrifiés. Les personnages vivent ensemble, mais comme s'il y avait une approche impossible, une sorte de distance infranchissable qui sépare les deux membres du couple. Entre les choses et Meaume se dressent ainsi différentes barrières : des rideaux, accusant la solitude de Nanni :

« derrière son rideau de lit, avec sa servante qui se tient derrière la porte. » (T.R.14)

Des tissus dissimulant des parties du corps: « Marie remit l'étoffe sur son sein et se leva » (T.R.73) *;* des portes et des couloirs interminables

« Marie Aidelle lui refusait de nouveau sa chambre (…) Et il referma la porte derrière elle. Puis il referma la porte de l'enceinte de la Renaissance derrière lui. » (T.R.74)

Comme s'il y avait une impossibilité de se rejoindre.

Pour l'homme, chez Quignard, la réalité mobile, chaude et vivante s'éteint parfois. Ainsi tout semble gésir dans un effort et une crispation qui visent un autre monde, un monde perdu qui n'arrête pas d'envoyer des messages et des signes invitant le sujet à effectuer un retour en arrière. La fixation dont nous parlons peut se traduire par une longue méditation sur le rapport qu'entretient l'homme avec son origine. C'est cette origine qui appelle le rêveur chaque nuit afin qu'elle reprenne forme dans une nouvelle vie. Quignard réussit ainsi à transmettre la tension du désir à son lecteur sans chercher ni à l'apaiser ni à la satisfaire, mais en la lui infligeant, au contraire, pour qu'il soit, lui aussi, comme les regards des femmes sur les fresques : sidéré, fasciné.

V. Chapitre cinq : Le sexe féminin :

« Rentrer dans la mère par sa parole ou par son sexe est l'image nostalgique de la demande régressive d'être compris par elle – autrement dit de s'identifier à son désir. Mais c'est aussi le fantasme d'un désir de ne plus sortir du corps de la mère, comme si ce corps ignorait le vide. » Pierre Fédida, « Une parole qui ne remplit rien ».

« J'évoque une espèce de « là » qui se tient derrière le Là. Utérus qui se tient en amont du jour et qui ne peut être désigné par ce mot. Vulva qui se tient en amont de l'utérus et qui ne peut être désignée par ce mot. Fascinus qui se tient en amont de la vulva et qui ne peut être désigné par ce mot. Caverne dont la bouche s'ouvre dans les parois de la montagne. Averne dans les Champs Phlégréens. Fontaine de Jouvence. Toison d'or. Au fond du Lago d'Averno : Arcadia. » Pascal Quignard, Les Paradisiaques.

La représentation du sexe féminin chez Quignard est problématique du fait de la diversité des images à double sens. Le terme ambivalence peut résumer l'attitude du sujet masculin à l'égard du mystère de la féminité, mais il est loin d'en cerner les profondeurs. Il

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

y a dans les représentations du sexe féminin quelque chose de cyclique, de métamorphosable, qui a à voir, chez notre auteur, avec le tragique. La référence au cyclique désigne en effet un aspect répétitif, mais dénué de tout ordre. Ainsi nous préférons le terme rythmique pour éloigner le sens de la succession que le mot répétition peut invoquer. Car la quête chez Quignard inclut souvent une part de surprise, de fascination et de merveilleux.

En menant cette étude nous avons rencontré une certaine difficulté à séparer la femme en tant qu'individu de son sexe en tant qu'organe, alors que, pour le sexe masculin, cette scission était aisée. Le sexe féminin, dans l'œuvre, est un fragment qui renvoie à l'unité à laquelle il se réfère ; et la femme est parfois l'être en manque qui appelle au fragment qui la comble et la constitue en tant que sujet différent, désirant et autonome. Nous avons l'impression que l'écriture de Quignard fragmente les corps afin d'arriver vers cette part "là" : le sexe féminin en tant qu'origine à la fois perdue, désirée et haïe en même temps, qui déclenche diverses formes de révolte contre tout ce qui assujettit l'homme et lui rappelle sa dépendance : la mère et le langage. Le sexe de la femme est une fleur de lotus à l'intérieur de laquelle tout l'univers est suspendu : elle est la matrice et la semence impérissable, elle est l'origine représentant le commencement, le milieu et la fin. La fleur de lotus est d'ailleurs l'un des premiers symboles utilisé par l'auteur à ce propos. Elle est la première étape du processus de transformation [214] . Le vagin est représenté d'abord comme une fleur, puis un jardin, pour se transformer enfin en un lieu d'horreur, que l'homme ne peut qu'imaginer s'il veut affronter le mystère. Il fantasme ainsi un phallus pour se détourner du vide que le sexe féminin peut évoquer, et dont la peur appelle le langage – premier outil inventé par l'homme pour se défendre et se protéger. La femme va, elle, entrer dans la phase du silence, devenir anonyme, être l'origine. Dans cette phase la mère surgit comme un interdit désiré et une rivale du pouvoir paternel, ce qui nous fait retrouver les questions du Père et du Nom qui marquent tant l'écriture de Quignard. Les mêmes questions ouvrent à l'altérité et ainsi de suite : c'est là que réside le côté cyclique du sexe de la femme. Il est l'origine perdue qui hante le sujet par l'idée de retour, mais aussi bien le retour de l'oubli, le surgissement du refoulé qui envahit l'imaginaire et rend le sujet impuissant face à lui.

La féminité se conjugue souvent avec une passivité qui pourrait aller parfois jusqu'au masochisme. Or, chez Quignard, la représentation de la femme et de tout ce qui s'y associe est loin d'être marqué du sceau de la résignation passive. Ses ouvrages n'offrent pas de scènes d'accouplement - ce qui épargne à la femme l'état de dépendance "sexuelle" de l'homme [215] . Elle est présentée moins comme « objet de désir », que

[214] Cette idée d'un processus de transformation est récurrente. Dans *L'image et le jadis,* Quignard raconte l'histoire d'une femme qui n'a jamais adressé la parole à un homme. Il souligne qu'elle « fut tigresse », qu' « elle fut poissonne. Elle avait pris la forme d'un saumon », et finalement qu' « elle fut alouette. Le plus haut du ciel était sa maison », *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, 4/2000, pp. 12-13.

[215] Mélanie Klein dans « La Psychanalyse des enfants » cite E. Jones, selon lui : « Ainsi la femme étant plus dépendante pour des raisons physiologiques de l'homme pour sa satisfaction sexuelle, que l'homme de la femme, elle craindra l'aphanisis essentiellement sous la forme de séparation, d'où dérivera la peur féminine d'être abandonnée. », cité par Janine Chasseguet-Smirgel dans *La Sexualité féminine,* Payot, 1964, p. 56.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

comme « sujet désirant » malgré la présence éminente de l'esprit masculin que véhicule le texte. Cela est particulièrement net dans *Le Sexe et l'effroi,* quand l'écrivain essaie de montrer des femmes désirant découvrir la sexualité animale à travers l'histoire de la génisse de Pasiphaé et celle de la matrone s'accouplant avec un âne. L'image que les textes proposent alors au lecteur n'est plus celle de la femme passive, mais plutôt celle de la femme puissante qui puise son énergie dans des figures comme la Méduse ou Isis. Quand Quignard mentionne Vénus, il se réfère souvent à la scène de l'émasculation entre Ouranos et Chronos, et la déesse est présentée à travers le *phallos* tranché : « de l'écume d'un sexe d'homme coupé » (S.E.91)et « le sexe encore érigé » (S.E.92) qui tombe à la mer nous donnent le sentiment que la déesse s'est accaparée le pouvoir du phallus d'où elle est née. L'auteur parle peu de sa beauté ou même de la féminité dont elle est devenue le symbole. Il est intéressant d'analyser les représentations du sexe féminin dans l'œuvre et de s'interroger sur l'angle sous lequel il est conçu.

Contrairement à ce qui se passe pour le sexe masculin, les œuvres de Quignard présentent une certaine contradiction dans le champ terminologique concernant le sexe de la femme. Le mot le plus utilisé est *« Le sexe féminin »,* expression très "impersonnelle" qui revient dans toutes les œuvres. On est loin de la longue liste des termes désignant le sexe masculin. En revanche cette partie, difficile à nommer, du corps de la femme suscite des images métaphoriques riches, qui visent toutes à éviter d'évoquer le sexe féminin comme organe. On évite d'appeler le sexe féminin par son propre nom comme si cela nous exposait à un danger : il y a une peur ou un certain malaise à l'évoquer. Ainsi se constitue la contradiction qui s'associe à la représentation du sexe féminin dans l'œuvre : tantôt c'est ce que le regard évite ; tantôt il est la fin ou l'origine introuvable que le regard vise et qui fait couler beaucoup d'encre et de couleurs pour essayer de le représenter : loin d'apparaître alors comme organe à pénétrer, il devient organe à voir, provoquant la peur et la fascination. Le narcissisme masculin cesse en conséquence de se définir par le désir, la vulve et la signification du coït en tant que retour intra-utérin, vers l'origine [216] . Cette dernière devient beaucoup plus complexe : faite de mots, de noms, d'une note, d'un morceau de rêve ou d'une voix provoquant une sensation singulière qui suspend l'être pendant un laps de temps.

Analyser ainsi le sexe féminin comme l'une des représentations de l'origine perdue, implique d'étudier les images et les symboles désignant les stades aboutissant à cette vision. Le sexe de la femme, pour refléter cette image de l'origine, doit être apprivoisé, fantasmé, rêvé et halluciné. L'homme a besoin d'apprivoiser cette image d'un lieu de vie et de mort pour s'accoutumer à la beauté et à l'horreur qu'il lui inspire.

1. Le sexe féminin, « une fleur mâchée » :

Le sexe de la femme est d'abord, nous l'avons dit, représenté en tant que fleur ou jardin. Ces deux symboles contiennent des connotations renvoyant au thème du paradis de

[216] Selon Ferenczi « L'homme réalise par le coït le souhait de retour à l'utérus maternel, H. Deutsche soutient que ce même retour est également réalisé par la femme par identification fusionnelle avec l'enfant qu'elle porte en elle. L'accouchement est pour la femme la maîtrise active du trauma de la naissance. », *Ibid.*, p. 33.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'enfance et à celui de l'origine perdue. La fleur est symbole d'instabilité essentielle d'une créature vouée à une évolution perpétuelle mais aussi aux états éphémères et fugitifs. Elle peut évoquer le temps : Nanni confie à Meaume le graveur, dans *Terrasse à Rome,* que :

« Sa fleur, désormais toujours ouverte, désormais toujours odorante, est toujours trempée. » (T.R.16)

L'adverbe de temps « désormais » dit assez que cette fleur ouverte et odorante était fermée et sans odeur dans un état précédent. La temporalité du symbole floral appelle le cycle saisonnier comme force naturelle qui échappe à la maîtrise de l'homme. Elle résume le cycle vital et son caractère éphémère [217] . Mais, ici, dans l'œuvre, c'est Meaume qui est responsable de l'odeur et de l'ouverture ; c'est donc lui qui est, mis en valeur. Ce rôle primordial, attribué indirectement au sexe de l'homme, ne dure cependant pas longtemps. Car Quignard transfère la force du phallus à la main de la femme :

« Elle empoigne au travers de l'étoffe le sexe qui se tend sous la chemise. » (T.R.24)

Et, immédiatement après, Nanni récupère un certain pouvoir qui la rend responsable de sa "fleur". C'est elle qui, dorénavant, la maintient et exerce par elle son pouvoir sur les autres. A l'ouverture, elle va mettre une "porte" pour bien contrôler le lieu. Cette image, comme nous allons le voir dans un instant, devient le symbole de sa maîtrise : les deux personnages féminins de *Terrasse à Rome* vont fermer ces portes à Meaume, qui n'aura désormais aucun pouvoir pour les franchir.

Le symbole de fleur est alors détaché de son caractère passif. Il prend une capacité de transformation. L'âne d'Apulée recouvre la forme humaine en mangeant une couronne de roses que lui présente le grand prêtre d'Isis :

« L'âne se rend à la fête, y mâche des roses (fleurs de Vénus et fleurs de Liber Pater). Il redevient (renatus) homme. Il finit ses jours à Rome, sur le Champ de Mars, prêtre de la déesse Isis. » (S.E.210)

A Rome, le sexe de chaque homme « était sous la protection d'un genius auquel il sacrifiait des fleurs (des organes sexuels féminins) sous la protection de Liber Pater. » (S.E.81). Le fait d'associer le sexe féminin au sacrifice rejoint l'attitude de l'homme vis-à-vis la femme que nous avons évoquée antérieurement à propos de l' « effroi masculin » [218] . Nous revenons par là au thème de reniement ou de la négation caractéristique de la vision qu'a l'homme du sexe de la femme : le caractère éphémère et fragile que ce symbole évoque, implique une part consommable. C'est à l'homme de cueillir, et d'avoir le droit d'aller d'une fleur à l'autre. Mais l'originalité de Quignard est de dissimuler cette fleur derrière une porte ou un rideau afin d'en donner le contrôle à la

[217] Cette ouverture temporelle assignée au vagin s'associe à la représentation du sexe de la femme en tant que "blessure" ou "plaie" dans le corps, d'où vient le fantasme de la castration chez la fille et l'horreur qu'une telle vision peut provoquer pour l'homme.

[218] Nous remarquons que l'homme veut toujours inventer des traditions ou des rites à travers lesquels il vise à enfermer la femme dans une position inférieure. Ici, il associe le vagin qui est la caractéristique propre à la sexualité féminine à l'acte du sacrifice. Comme si, indirectement, il voulait dire qu'il pouvait s'en passer. Nous pouvons considérer cet acte romain comme la base de ce qui va se développer ensuite dans la chrétienté sous forme d'abstinence.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

femme [219] .

L'autre symbole végétal est celui du jardin, qui peut aussi connoter le sexe féminin par son renvoi au principe de la fertilité ou au paradis terrestre comme centre du cosmos : « les Romains révéraient le paradis sous forme de jardin. Paradeisos est un mot grec qui voulait dire « parc ». » (S.E.68). En évoquant le jardin à Rome, Quignard parle de l'immobilité, qui est l'une des manifestations de la fascination. Regarder un jardin, c'est

« se tenir immobile comme le fauve se tient immobile avant de bondir sur la proie. » (S.E.69)

L'insinuation sexuelle est évidente : un fauve et une proie à l'instant qui précède sa mort est un homme et une femme à l'instant du coït [220] , qui est toujours comparé, chez Quignard, à l'instant de mort [221] . Regarder un jardin c'est être figé, c'est être en "érection" :

« se tenir immobile comme les astres dans les cieux (…), se tenir immobile comme un feuillage avant l'orage, comme les statues de ces dieux érigés dans les bosquets, telle doit être la vie devant la mort. » (S.E.69)

Le jardin, d'un côté, peut symboliser le sexe féminin obéissant aux lois et à la volonté de l'homme, puisqu'il est le lieu où va se révéler la puissance de l'homme, en particulier son pouvoir de domestiquer une nature. Mais, d'un autre côté, on peut voir dans le jardin un symbole de nature sauvage, et le sexe de la femme devient le signe du désir agressif et de la bestialité terrifiante qui échappe à la domination masculin.

Le thème du jardin renvoie aussi à la figure de la "porte", puisqu'on ne peut y accéder si l'on ne trouve pas la porte, la fenêtre ou le rideau. Nanni, dans *Terrasse à Rome*, informe Meaume : « une porte vous est à jamais fermée » (T.R.22). L'un des thèmes associés au symbole de la porte est la maîtrise de l'ouverture et de la fermeture. Au début du roman, il semble qu'il n'y a pas d'obstacle qui s'élève face au désir du personnage masculin : l'auteur y énumère les lieux et les moments où ce dernier a fait l'amour avec Nanni. Mais, bientôt, Meaume « s'arrêta sur place », Marie Aidelle « lui refusait de nouveau sa chambre », « il referma la porte derrière elle. Puis il referma la porte de l'enceinte de la Renaissance derrière lui » (T.R.74). Voici le personnage masculin derrière une porte dont il ne maîtrise plus l'ouverture. Ces portes, qui se ferment et qui s'ouvrent, symbolisent alors le pouvoir de la femme sur l'homme.

Dans Le Sexe et l'effroi, Panthia et Méroé sont deux sorcières : ce sont elles qui ouvrent la porte - « soudain la porte s'ouvre, ou plutôt est projetée en avant, les pivots arrachés de leur cavité » (S.E.200) - tandis que l'homme « reste étendu sur le sol », et

[219] Dans *Terrasse à Rome*, nous avons une scène révélatrice dans le deuxième chapitre. Nanni , comme objet de désir de Meaume, se trouve derrière un rideau protégée par la servante qui ne laisse personne entrer : « Elle aime beaucoup manger mais seule, dans son lit, derrière son rideau de lit, avec sa servante qui tient derrière la porte, sans que personne la surprenne en train de mettre des nourritures entre ses lèvres. » (T.R. 14).

[220] Soulignons que l'instant de coït dont il s'agit, reste souvent dans le registre du regard et non pas de passage à l'acte.

[221] Chantal Lapeyre-Desmaison souligne à plusieurs reprises que « L'homme, chez Quignard, n'est qu'une variante de l'animal. », *Mémoire de l'origine, Op. cit.*, p. 108.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

que l'une porte une lampe allumée et l'autre « une épée nue ». Consciente du mystère qu'évoque son sexe pour l'homme, la femme en protège et en cache l'entrée, qui devient source de pouvoir pour manipuler le désir de l'homme. Ce dernier a besoin d'une certaine façon de la présence de cet obstacle, qui intensifie la valeur de ce qui se cache derrière, car un jardin sans porte est un lieu qui relève du bien commun. Mais en même temps cette porte le terrifie car elle remet en cause d'une façon permanente sa capacité. C'est – une nouvelle fois - l'avertissement du Sexe et l'effroi : « l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit. » (S.E.10). Ainsi se fonde l'un des pouvoirs que la femme peut exercer sur l'homme : celui de l'isolement et de la disparition. Tant qu'elle peut cacher son sexe, qu'elle en maîtrise l'accès, l'homme reste soumis au désir qui le pousse vers elle.

Nous avons relevé à propos du sexe masculin, que la plupart de ses représentations l'entourent d'un espace ou d'un vide qui le met en relief. Occupant ce vide, le pénis se révèle comme une apparition : « Ce qui se dresse sans volonté, ce qui jaillit toujours hors du lieu, hors du visible, c'est le dieu. » (S.E.105). Pour les représentations du sexe féminin, c'est ce sexe lui-même qui représente le vide [222] . Dans *Le Sexe et l'effroi,* il est souvent perçu comme "la zone" qui redouble l'angoisse de l'homme [223] : ainsi pouvons-nous le trouver sous la simple occurrence d'un adverbe de lieu ou comme l'endroit qui représente l'origine. C'est "là" d'où l'on est sorti. "Portail" qui cache le lieu mystérieux, il est le lieu qui marque et masque la sortie. Quignard emploie souvent le mot latin *« editus »* pour parler de l'acte d'en sortir :

« Tel enfin que l'enfant au sortir de l'utérus de sa mère (quasi recens utero matris editus).» (S.E.201) « Le bébé couvert d'urine qui vient d'être editus du sexe de sa mère et projeté tout nu sur le sol. » (S.E.202) « Un petit enfant découvre le sexe féminin entouré de poils d'où il est sorti.» (S.E.117)

Insister sur l'acte de sortir met l'accent sur le lieu inconnu d'où l'on sort :

« Il y a un lieu connu de tout homme et inconnu : le ventre maternel. Il y a pour tout homme un lieu et un temps interdits qui furent ceux du désir absolu. Le désir absolu est ceci : l'existence de ce désir qui n'était pas le nôtre mais dont notre désir résulte. » (S.E.336)

Parlant de la mort de Tibère, il précise qu'il « rendait le souffle le jour anniversaire de sa naissance dans la chambre même où il avait vagi et était sorti du sexe de sa mère. » (S.E.41). Ainsi l'écrivain associe souvent le sexe de la femme à un lieu ; soit inconnu et à découvrir ; soit connu en tant que lieu des origines, et associé à l'utérus.

[222] Selon Christian David, « c'est le sexe féminin, vécu en tant que manque, absence, et témoin de la castration, qui fait question, plus que le sexe masculin. C'est le sexe féminin qui est l'énigme essentielle, à peine moins pour la fille que pour le garçon, et non pas toujours seulement pendant l'enfance comme en témoigne tant d'ignorance, de méconnaissances et d'erreurchez un si grand nombre de femmes concernant leur propre sexe et leur propre fonctionnement génital. », in *La Sexualité féminine*, Chasseguet-Smirgel, *Op. cit.,* p. 73.

[223] Le rôle sexuel des zones orificielles, selon Quignard, « redouble l'intensité de l'angoisse où l'incertitude de leurs fonctions nous plonge, redouble le désir qu'elles excitent en nous. »*,* Quignard, Postface de *Blasons anatomiques du corps féminin*, *Op. cit.,* p. 142.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Qu'il soit fleur "mâchée" par l'âne, proie prête à être "dévorée" par un fauve ou un jardin soumis aux lois des hommes, il y a toujours quelque chose dans les symboles végétaux du sexe féminin de l'ordre de la fécondité et de la consommation : il se mâche et se dévore. Quignard souligne que Tibère, dont *« les lèvres »* avaient tant « aimé le con (cunnus) des patriciennes » (S.E.46), était l'empereur qui « élut le cunnilingus (et même le cunnilingus des matrones) » (S.E.39). Dans *Le Sexe et l'effroi*, il propose une explication détaillée sur le *« cunnilingus »* qui relève de la symbolisation du sexe féminin en tant qu'objet de consommation :

« Dans l'imaginaire des Anciens la fellation dérivait du cunnilingus des femmes grecques de Lesbos. Le verbe lesbiazein signifiait lécher. » (S.E.16)

Et, dans *Terrasse à Rome*, l'acte de manger est érotisé. Nanni, quand elle mange, se cache derrière un rideau :

« Elle aime beaucoup manger mais seule, dans son lit, derrière son rideau de lit, avec sa servante qui se tient derrière la porte, sans que personne la surprenne en train de mettre des nourritures entre ses lèvres. Elle attend Meaume sans cesse, nuit et jour. Elle rêve de manger avec Meaume, dans son lit. Seule avec Meaume dans l'ombre du rideau refermé de son lit. » (T.R.14)

Dans cette mise en scène, qui met en relief le plaisir acquis à travers l'acte de manger, et que l'on retrouve ailleurs dans des récits de rêve, Quignard s'approche encore plus de l'origine recherchée, puisque le sexe féminin va se transformer en une bouche comme nous allons le voir ultérieurement [224] . Dans *Le Sexe et l'effroi*, Quignard souligne :

« Les lèvres qui s'aiment sont aussi les lèvres qui déchiquètent et mangent. La description de Lucrèce est précise : le coït est une chasse, puis un combat, enfin une rage. Ce sont les lèvres qui se retroussent sur les dents des carnassiers et qui aboutissent au rictus sanglant, ce qu'on nomme le rire. Ce sont les lèvres qui appellent la chasse sauvage et la dévoration du sacrifice qui la conclut. » (S.E.238-239)

Abriter le jardin derrière une porte et dresser des murs autour de lui le transforme en un lieu secret. Seul celui qui a les clés ou qui connaît la formule magique peut atteindre ce lieu. Tous les symboles qui relèvent de l'ordre végétal chosifient le sexe de la femme en tant qu'objet familier : fleur, jardin, afin de se familiariser avec lui, ou plutôt de faire abstraction de la terreur que cet organe peut provoquer chez l'homme. Les lieux choisis : jardin, maison, *« domus »*, sont ceux auxquels l'homme s'attache et qui font partie de sa mémoire originelle. Mais quand l'espace grandit et acquiert une dimensions inconnue et illimitée, les images changent et les symboles commencent à refléter la terreur qu'une telle vision peut provoquer. Ainsi, nous nous approchons plus de la réalité que représente la vision du sexe féminin pour l'homme.

2. Le sexe féminin, une caverne gémissante :

[224] Quignard laisse son personnage effectuer un retour à la période de l'enfance où le plaisir sexuel est alors lié de façon prédominante à l'excitation de la zone buccale. Nous avons souligné à propos des rêves de Meaume, dans la partie précédente, que tout en regardant la façade du Louvre et "la tour de Nesles" dans le rêve, il se voyait en train de manger « une gaufre » (T.R.116).

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Nous allons partir, dans cette analyse, des termes utilisés par d'autres écrivains, mais cités par Quignard. Les deux premiers sont ceux d'Ausonius et sont très révélateurs de la rencontre nuptiale d'un couple. Nous ne relevons que la partie concernant le sexe de la femme :

« Il y a dans un coin reculé, où conduit un étroit sentier, une fente qui luit. De sa masse s'exhale une puanteur. Aucun être pur n'a le droit sans crime de se tenir sur ce seuil. » (S.E.155) « Là, est une caverne horrible. De ses sombres profondeurs elle répand des exhalaisons qui blessent les narines. » (S.E.155) « Les cavernes creuses ont retenti et gémi. » (S.E.155)

Quant à Quignard, ses propres termes concernant le sexe de la femme dans cette catégorie sont :

« immense abîme sans forme et noir » (S.E.230) « le sexe féminin (le trou de la turpitude) » (S.E.115)

Ainsi se désigne le sexe féminin quand il se transforme en une grotte comme lieu évoquant la peur. En effectuant le passage du registre floral au registre spatial, l'homme perd la sécurité. Le sombre, l'horrible, la turpitude et l'indétermination spatiale signifient une absence de forme et de lumière qui provoquent une certaine terreur [225] . Les métaphores végétales mettaient l'accent sur le visible, et comparaient le sexe à une forme connue pour éloigner l'angoisse de l'absence de forme. Mais dès que l'homme s'éloigne de cette procédure de reconnaissances, il se heurte à un invisible insupportable qu'il préfère alors penser en terme de perte. Ainsi, il commence à chercher à voir en creux ce qu'il connaît déjà, le pénis. D'où résulte la théorie tellement répandue, et sur laquelle toute la psychanalyse est basée : concevoir la femme en tant que "mâle châtré". L'homme se comporte alors comme s'il voulait ignorer le caractère invisible du vagin :

« Sur le corps de la femme, c'est le sexe qui pour l'homme se voit mal, ne se voit pas assez, se voit comme castré, se voit comme question angoissante posée à l'homme. » (S.E.142)

Dès qu'il s'agit d'une grotte ou d'une caverne, d'un trou ou une simple cavité, l'absence de visibilité du sexe de la femme perturbe : le vagin devient le non-visible, le non-limité et le non-sécurisant. On peut aller plus loin pour le qualifier selon les termes de Quignard de non-humain [226] :

« La solitude, c'est l'absence de mère, ou l'absence d'objets qui la relaient. Les hommes connaissent ces terreurs : retomber dans l'immense abîme sans forme et noir de l'utérus, la peur de redevenir fœtus, la peur de redevenir animal, la peur de se noyer, l'angoisse de se jeter dans le vide, la terreur de rejoindre le non-humain. » (S.E.230-231)

Car comme lieu indéterminé et sans forme, le vagin est un vide, à propos duquel on

[225] Ces termes de Quignard font penser à la célèbre formule de Freud qui, pour marquer ses hésitations en face de la féminité et souligner le caractère inachevé des explorations effectuées, appelle le sexe de la femme : « le continent noir. »,Cité par Janine Chasseguet-Smirgel dans *La Sexualité Féminine, Op. cit.*, p. 6.

[226] Il ne faut pas oublier que cette vision du non-humain, même si elle paraît au premier abord un peu agressive et exagérée, a été encouragée par les théories freudiennes, selon lesquelles la libido est d'essence virile et le seul organe sexuel est le pénis ; la sexualité de la femme n'existe pour ainsi dire pas et la femme n'a point d'organe sexuel, sinon un trou, c'est-à-dire le néant.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

retrouve la difficulté de nommer évoquée antérieurement. Dans plusieurs œuvres de Quignard, il y a une fascination du vide, qui constitue une matière importante pour l'imagination des personnages masculins [227], lorsqu'ils n'essaient pas d'en conjurer l'angoisse par la représentation du pénis absent. Car ils vont alors essayer de combler ce vide en multipliant les représentations imaginaires de cet organe.

Trou, grotte, abîme, fente, coin reculé ou caverne, tous ces lieux invoquent l'accès secret à un monde souterrain. Ils sont marqués par leur obscurité et leur profondeur. La retraite dans la caverne représente l'abri absolu, et, on s'approche d'une certaine sacralisation de ces lieux. Y pénétrer symbolise la négation de la vie extérieure. Le plongeon dans l'ombre et le monde obscur de l'indéfini est un retour vers le monde utérin.

Dans *Terrasse à Rome,* Meaume peint saint Antoine en face d'une femme symbolisant la tentation, et il le situe devant une grotte, qui signifie la régression vers l'obscurité secrète et ardemment désirée de la vie pré-natale :

« Le saint ermite se tient assis au devant de la grotte, le sexe dressé dans sa main. Ses yeux pleurent. » (T.R.80)

La femme « qui ouvre largement ses jambes » est en face de la grotte, comme si elle était devant un miroir qui lui reflète son image et le saint ermite, au milieu, n'arrive pas à choisir entre le retour à l'état passif de l'enfance symbolisé par la grotte, ou plonger là où son désir le guide, dans le sexe de la femme en face de lui. Dans l'histoire de Nukar, Quignard précise :

« Le chasseur d'ours est réabsorbé dans la nuit elle-même, la nuit primitive, dans le sexe féminin de la grotte originaire où la même scène fusionnelle l'a conçu et l'a métamorphosé en corps. » [228]

Dans *Le Sexe et l'effroi*, Trôïlos « trouve refuge dans le temple d'Apollon. » (S.E.221), qui ressemble à la grotte maternelle ; Trôïlos y est allé pour mourir avant de connaître le désir de la chair ; il s'y réfugie et y meurt aussi pur qu'à l'instant de sortir du ventre de sa mère.

Apparaît alors la figure de la *domus*. Pour se familiariser avec le sexe de la femme, en tant qu'espace peu défini, l'homme le considère comme une maison. Apollon affirme que les mères ne sont que les nourrices « d'un germe » appartenant à « la mentula des Patres » (S.E.172). Les femmes sont des étrangères aux enfants, auxquels « elles ne font qu'apporter la maison de leur ventre. » (S.E.173). Ainsi, la première *domus* est le ventre de la femme et la deuxième est la tombe. Mourir dans un temple, comme c'est le cas de Trôïlos, c'est revenir au sexe de la mère, à la tombe de l'avant naissance.

Cette dimension de l'ancien refuge fait que le sexe de la femme peut désigner la lâcheté des hommes, en faisant référence à leur dépendance primitive. C'est *"là"* où les fuyards veulent se cacher. En ce sens, exhiber le sexe féminin face à des hommes relève du registre de la honte, qui explique les larmes de Saint Antoine dans le tableau dessiné

[227] A., dans *Carus*, est obsédé par le vide. Florent, dans *Le salon du Wurtemberg*, est un chercheur qui prépare une thèse sur quelques vieilles choses perdues, et le roman commence avec une scène d'arrachement d'une molaire : « Il m'en reste le créneau vide dans la bouche, où je passe la langue (…) il suffit que je passe la langue dans ce trou pour que le souvenir m'en revienne. », *Le salon du Wurtemberg*, p.12.

[228] Vie secrète, p. 350.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

par Meaume dans *Terrasse à Rome*.

Dans *Le Sexe et l'effroi*, Quignard cite de même Trogue Pompée qui raconte au premier livre de son *Histoire universelle :*

« Lors de la guerre des Mèdes d'Astyage contre les Perses de Cyrus, les Perses reculant pas à pas, leurs mères et leurs épouses accoururent vers eux, retroussèrent leur robe (sublata veste) et tendent vers eux leurs parties obscènes (obscena corporis ostendunt) leur demandèrent sarcastiquement s'ils souhaitaient se réfugier dans l'utérus de leur mère ou de leur femme (in uteros matrum vel uxorum vellent refugere). » (S.E.133)

Ainsi, on comprend que le sexe de la femme ait à voir avec la limite : celle de l'homme, celle de la femme, et celle de l'être en général si nous considérons que l'une des limites que le sexe de la femme représente pour l'homme tient à la naissance. Ce lieu, sans forme, peut dorénavant tout contenir. Son vide appelle les objets de toutes formes, mais maintient dans tous les cas l'absence de limites, qui est le mode d'expression privilégié de l'horreur. Le contenant peut prendre la forme du contenu, les murs de la grotte durcissent et deviennent des parois solides jouant sur les représentations diverses du sexe masculin [229] .

3. Bestialité féminine :

De même que le sexe de l'homme peut être comparé à un animal, « monstre horrible, affreux, énorme et aveugle. » (S.E.155), de même la femme est associée à l'animal, mais dans une perspective différente. Ici, on sort du registre métaphorique pour entrer dans celui du réel, où le sexe féminin est susceptible de contenir, d'absorber, d'avaler le désir masculin et celui des animaux. Il est intéressant de souligner que, dans cette représentation, l'animal garde son identité bestiale sans avoir besoin de se réduire à une figure métaphorique, et le sexe de la femme demeure le lieu capable de recevoir le désir animal comme une forme exagérée et excessive du désir de l'homme. L'horreur que de telles images ont pu provoquer dans l'imagination masculine, réside dans leur part de réel. Pasiphaé est amoureuse du taureau divin, et une riche matronne du haut rang tombe amoureuse d'un âne : ces deux figures féminines passent à l'acte dans leur passion, ont une relation sexuelle, et assument leur désir de connaître la volupté des animaux. Quignard nous les présente pour parler de désir de la femme :

« L'épouse de Minos, reine de Crète, tombe amoureuse du taureau divin que Neptune a offert au roi. Pasiphaé va trouver le « technicien » Daedalos. Elle lui

[229] Dans *Histoires du pénis* de Marc Bonnard et Michel Schouman, on cite des extraits du livre de Pierre de Lancre publié en 1610 : *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons,* où l'on traite amplement des sorciers et de la sorcellerie. Un chapitre est consacré à l'accouplement du Satan avec les sorcières. Les témoignages recueillis décrivent le sexe du démon : « avec des écailles de poissons », « entortillé et sinueux comme un serpent », « fort rude et piquant », « de la longueur et du calibre d'un bras », « dur comme un caillou et froid » et « long d'environ la moitié d'une aune ». Ce qui nous intéresse dans ces témoignages c'est la mise en valeur de la solidité du sexe féminin qui peut contenir toutes ces formes. C'est l'imagination masculine qui a fantasmé sur le sexe de la femme comme un lieu capable de tout contenir. *Histoires du pénis*, éditions du Rocher, 1999, pp. 185-186-187.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

demande de fabriquer une génisse mécanique, où elle puisse se loger, et d'une conception si ingénieuse que le taureau s'y trompe et introduise son fascinus dans sa vulve. Pasiphaé peut connaître alors la volupté des bêtes (ferinas voluptates), les désirs non convenus (libidines illicitas). La génisse de Pasiphaé est le cheval de Troie du désir. » (S.E.206-207)

Quant à la matronne de haut rang tombée passionnément amoureuse du fascinus de l'âne, elle offre au gardien de l'animal une forte somme pour passer une nuit avec ce dernier :

« Elle fait couvrir le sol de coussins gonflés de duvet et d'un tapis. Elle allume des chandelles de cire. Elle se met entièrement nue, « y compris le bandeau (taenia) qui emprisonnait ses beaux seins ». Elle s'approche de l'âne avec un flacon d'étain rempli d'huile parfumée.(…) se place sous l'âne, introduit le grand fascinus tendu en elle et jouit de lui tout entier (totum). » (S.E.210)

Méroé est, elle aussi, connue pour

« Son désir insatiable, comme celui de l'illustre Médée (ut illa Medea), et de ses prouesses : elle change les hommes en castor, en grenouille, en bélier. » (S.E.200)

Autant d'interrogations claires devant ce pouvoir maléfique qu'a la femme de contenir le sexe des animaux et de jeter un sort sur les hommes en les transformant en d'autres créatures. C'est cela qui angoisse ces derniers dans le désir de la femme. Le caractère "tabou", si nous pouvons dire, de la sexualité féminine, qui a tant obsédé l'homme, et que nous avons rencontré au début de cette partie à travers le registre du langage, tient à ce que signifie cette bestialité : elle est l'une des représentations à laquelle recourt l'imaginaire masculin, lorsqu'il n'arrive plus à maîtriser les limites secrètes qui associent la femme à l'interdit convoité ou au « désir défendu » pour reprendre l'expression freudienne [230] .

L'invisibilité de l'organe féminin, l'absence de limites et l'obscurité qui le caractérisent vont intensifier l'hésitation de l'homme et son interrogation sur la possibilité de satisfaire le désir de la femme. Tirésias est le premier à s'être interrogé à ce sujet, et c'est cette dimension incompréhensible de la jouissance de la femme qui angoisse l'homme, et le pousse à produire des images et des récits comme ceux de Pasiphaé ou de Baubô.

4. Phallicisation fantasmatique de la vulve :

Nous avons noté que la forme privilégiée d'évitement du "voir le sexe féminin" consistait à l'imaginer en tant que pénis mutilé. Aristote dit : « La femme est un mâle mutilé. » [231] . Quignard souligne que, sur le corps de la femme, c'est le sexe qui pour l'homme « se voit comme castré. » (S.E.142*).* Jacques André rappelle, de son côté, que le clitoris en sanskrit se dit « yoni-longa » (qui se traduit littéralement par le pénis-de-la-vulve [232]) et

[230] « La force magique, attribuée au tabou, se réduit au pouvoir qu'il possède d'induire l'homme en tentation ; elle se comporte comme une contagion, parce que l'exemple est toujours contagieux et que le désir défendu se déplace dans l'inconscient sur un autre objet. », Freud*, Totem et tabou, Op.cit,* p. 57.

[231] Jacques André, *La Sexualité féminine*, PUF, 1994, p. 14.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Jacques Devreux en parle comme « un petit pseudo pénis. » [233] . Ainsi insiste et persiste le refus catégorique de voir le sexe féminin, ce qui explique la richesse du champ métaphorique et la quasi absence des termes directs désignant ce sexe en tant qu'organe indépendant [234] . L'homme, qui se prétend souvent en quête d'images cachées, au-delà de ce qu'il perçoit, se bloque devant le sexe féminin et passe, donc, au registre des images. Il lui attribue des symboles végétaux et spatiaux pour diminuer sa crainte. Le non-verbal, le non-visible et le non-humain, que nous avons rencontrés plus haut, confirment la conviction de l'homme qu'il ne s'agit que d'un pénis châtré [235] . L'homme projette l'image de soi pour apprivoiser le sexe différent. Comme on a sacralisé le sexe de l'homme, on va personnifier le vagin.

Le mythe de Baubô dont parle Quignard dans *Le Sexe et l'effroi* est un bon exemple de cette personnification. Baubô ou Iambe évoque en effet le mythe de l'exhibition de la vulve en lui conférant un sens phallique. Comme on exhibe des phallus dans les rues de Rome, le fait d'exhiber un vagin annule le caractère maléfique que le sexe de la femme peut provoquer et donne à ce geste ostentatoire un caractère phallique. Reste à savoir comment le sexe de la femme peut alors devenir un symbole parfait de l'origine perdue.

Après la perte de sa fille Perséphone, Déméter, déesse de la Terre-Mère, s'isole. Personne ni rien ne peut lui faire oublier sa perte. La prêtresse Baubô dit :

« Egô de Iusô (Moi je la délivrerai). Alors Baubô retroussa son peplos sur ses parties génitales et lui arracha un rire. » (S.E.116)

Baubô a donc incité la déesse à rire, à boire et à manger, mais par des railleries non-verbales, visuelles, où se retrouve l'esprit de négation qui concerne le sexe féminin. Car ces railleries non-décrites ont trait précisément à la perte subie par la déesse, mais, elles lui indiquent essentiellement que cette "perte" n'est pas irréparable. Le geste de Baubô porte en lui une promesse de restitution de la fille perdue, puisqu'il rappelle à Déméter ses capacités reproductrices. Il doit donc nécessairement porter sur l'exhibition des organes de reproduction eux-mêmes, et la vulve de Baubô correspond à la re-naissance printanière qui vient avec la re-naissance de Perséphone. L'exhibition de la vulve entre femmes a ainsi valeur de consolation, comme si Baubô voulait consoler Déméter en lui affirmant qu'elle n'est pas la seule à être châtrée, à avoir subi une perte. On mesure toute la différence avec ce que signifiait cette même exhibition face à l'homme : l'humiliation que nous avons rencontrée avec les larmes de saint Antoine ou le geste des femmes persanes lors de la guerre des Mèdes contre les Perses.

232 *Ibid.,* p. 84.

233 Jacques Devreux, *Baubô, La vulve mythique*, éditions Jean-Cyrille Godefroy, 1983, p. 16.

234 Pour Patricia Dupin et Frédérique Hédon , même dans le domaine de la science, on explique le sexe féminin selon des termes qui renvoient au pénis : le capuchon est « analogue au prépuce masculin », *La Sexualité féminine, Op. cit.,* p. 12.

235 Ainsi, on remarque que l'importance de la vulve tant dans le vécu individuel que dans la culture a été systématiquement oblitérée par une préoccupation centrée sur l'organe masculin. Toutes les productions artistiques des cultures et des civilisations différentes certifient cette vision. L'homme projette l'image de soi pour apprivoiser le sexe différent.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Quignard souligne :

« Baubô désigne le visage pubien immobilisé dans le terribilis rictus (le rire effrayant de la génération invisibles aux mâles). En grec on appelle anasurma ce retroussement du peplos. A l'anasurma de Priapos, dont le sexe érigé retrousse la tunique chargée de fruits, répond l'anasurma de Baubô qui donne par son geste ses fruits à la terre (qui redonne son visage à la terre dont Déméter est la déesse). » (S.E.117)

A quoi l'on voit que même quand il s'agit de l'exhibition du sexe féminin, Quignard finit toujours par mentionner le sexe masculin.

« L'exhibition de la vulva plonge celui qui voit dans la pétrification de l'érection. Tel est le mythe de Gorgô, de Méduse, de Baubô. Le Médusant répond au Fascinant. » (S.E.117)

En passant ainsi du mythe de l'exhibition de la vulve à celui de Priapos, Quignard confirme l'incapacité masculine à parler du sexe de la femme en tant que tel, son désir d'en éviter la vue, sauf comme reflet défaillant de son propre sexe. Mais pour que cette phallicisation fantasmatique de la vulve s'accomplisse, il faut que la femme effectue le geste de s'accroupir.

5. L'accroupissement vu de dos :

Pour montrer son sexe à Déméter, Baubô s'accroupit et retrousse son *peplos*. L'accroupissement de la femme est un geste fréquent dans les œuvres de Quignard. Meaume le graveur, dans *Terrasse à Rome*,

« se retourna au bout d'une vingtaine de pas. La jeune religieuse se tenait accroupie dans l'ombre impénétrable de la forêt, les fesses reposant sur les mollets, à demi cachée par des troncs d'arbre qui s'étaient effondrés sur le versant de la montagne devant la forêt. » (T.R.45)

Plus loin, Meaume, sur un papier bleu et avec de la craie, dessine :

« Au bas de la falaise, sur le chemin, un paysan revient des champs, la bêche sur l'épaule. Près de la table dressée sous l'ormeau, Oesterer et Meaume jouent à la mourre. Des poules picorent. Une petite fille urine, fléchissant les genoux. » (T.R.114)

Et Méroé et Panthia, les deux sorcières du *Sexe et l'effroi*,

« soulèvent le grabat sous lequel le narrateur est caché, s'accroupissent les jambes écartées au-dessus du visage du narrateur, soulageant leur vessie et le laissant inondé d'une urine immonde (super faciem meam residentis vesicam exonerant quoad me urinae spurcissimae madore perlurent). » (S.E.201)

Les exemples abondent - Monsieur de Jaume, dans *La frontière*, est caché dans l'obscurité derrière un grand camélia quand Mademoiselle d'Alcobaça

« s'approcha des feuillages d'un laurier et s'accroupit soudain dans un grand bruit de jupes froissées. Elle tourna un visage anxieux vers la façade intérieure du palais (…). Elle releva davantage ses jupes en poussant un soupir » [236]

[236] La frontière, p. 26.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Et dans *Vie secrète*, après la disparition du chasseur d'ours Nukar, la femme anonyme

« contourna l'iglou en chantant. Elle s'éloigna au-dessus du lac et du camp. Elle se dissimula derrière un monticule de neige où elle s'accroupit et où elle se mit à pisser. » [237]

Les points communs à toutes ses images sont : l'accroupissement, l'urine, l'obscurité, le silence, et le fait que toutes les femmes, sans qu'elles ne le sachent, sont vues de dos par des hommes.

C'est que s'accroupir est un geste féminin, que la femme accomplit pour uriner bien sûr (et, là Quignard ne fait pas d'exception : il peint des scènes où toutes sortes de femmes se mettent à uriner, des sorcières, des jeunes filles innocentes et des femmes inconnues), mais aussi pour enfanter. L'accroupissement qui renvoie à la naissance pourrait aussi bien signifier la mort, ou la disparition comme dans le cas de Nukar. Mais, dans tous les cas, le geste appelle à l'ouverture de l'orifice, à la disparition de la maîtrise du corps, à la levée de tout obstacle entre l'extérieur et l'intérieur. En urinant, la femme perd quelque chose. L'urine est le signe de la perte qui accompagne la posture de l'accroupissement. Cette perte pourrait signifier aussi une naissance, mais une naissance douloureuse. L'enfant sort toujours couvert d'urine : « le bébé couvert d'urine qui vient d'être editus du sexe de sa mère et projeté tout nu sur le sol. » (S.E.202), mais l'urine peut avoir aussi une connotation humiliante comme on l'a vu dans le cas de Méroé.

Ce que Quignard n'a pas évoqué dans le récit du Baubô c'est la présence de Iakchos. Selon le texte orphique cité par Klémentos, la moitié supérieure de Iakchos émerge, la tête la première, du sexe de Baubô lorsqu'elle s'accroupit et, riant, l'enfant agite sa main sous la vulve dont il est à moitié sorti [238] . Cette évocation précise de la naissance ragaillardit Déméter, car elle lui rappelle que, malgré la perte de Perséphone descendue au royaume des Morts, rien ne l'empêche de donner naissance à un autre enfant. Ainsi les œuvres de Quignard offrent-elles deux images de la vulve : celle de Baubô d'où Iakchos sort, et celle de la femme anonyme où Nukar disparaît : lieu d'avalement.

Mais qu'il s'agisse de l'intériorisation de Nukar ou de l'extériorisation de Iakchos, dans le geste de l'accroupissement la vulve perd sa faculté de maîtrise, et la figure de la "porte", cesse d'être adéquate : le sexe féminin devient le lieu qui cache un autre monde auquel on peut avoir accès sans obstacle. Qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre image, l'homme préfère cependant ne rien voir. Photis se tourne vers Lucius, « se met nue, monte sur lui et, dissimulant avec sa main rose sa vulve épilée» (S.E.89), prend la position de l'accroupissement tout en cachant son sexe de sa main.

L'invisibilité du sexe féminin s'intensifie alors, et devient plus mystérieuse. Cette dissimulation explique que les hommes soient placés souvent dans le noir, dans l'obscurité, et qu'ils voient la scène de l'accroupissement quand ils sont derrière la femme.

Car, quand l'hommes regarde la femme accroupie pour uriner dans le noir, la visibilité

237 ***Vie secrète, p. 348.***

238 Voir Jacques Devreux, *Baubô, La vulve mythique*, *Op. cit.*

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

restreinte joue un rôle important, qui modifie la scène vue : elle devient celle d'une sorte de petit bâton accroché à la vulve, un bâton urinaire perçu comme le "*pseudo petit pénis",* voire – ce qui a tant hanté l'imagination masculine - ce qu'on appelle en psychanalyse « le pénis anal » [239] . L'accroupissement devient alors une posture qui confirme la force de la femme : femme phallique derrière laquelle l'homme préfère rester dans le noir.

L'accroupissement devient alors un moment de création : celui où se met au monde une partie des entrailles de la femme. Qui ne se rappelle que l'acte créateur a toujours été associé aux zones profondes de l'inconscient, liées aux « eaux maternelles » [240] ? C'est le seul acte où l'homme sent son incapacité. La création est toujours le souci de l'homme car il veut sans cesse combler ce manque qui le caractérise. Si la femme est en manque de pénis, l'homme, lui, est en manque perpétuel d'enfantement et de création, et c'est ce qui est à la source de la jalousie qu'il éprouve envers la femme. Meaume le graveur dit en soufflant :

« Je pense que toute ma vie j'ai été jaloux. La jalousie précède l'imagination. La jalousie, c'est la vision plus forte que la vue. » (T.R.100)

L'acte créateur de l'homme est souvent associé à la jalousie, sans que Quignard précise davantage le caractère masculin de cette jalousie, qui paraît comme l'une des motivations profondes de la création [241] . C'est exactement la même interrogation, celle que l'on a rencontré au début de cette partie :

« Pourquoi les femmes deviennent-elles des Mères ? Pourquoi les femmes font-elles des enfants ? » [242]

Ce geste d'accroupissement signifie aussi un "pré-bondissement", un "pré-élancement". Quand la femme s'accroupit, elle se prépare pour bondir, pour se révolter ou pour aller plus haut : d'où la force qu'elle obtient par l'accroupissement. S'accroupir pour rebondir plus haut appelle le symbole de la grenouille auquel Quignard a souvent recours [243] . A la

239 *La Sexualité féminine, Op. cit.,* p. 176.

240 Selon C. G. Jung, « La psychologie de l'acte créateur est à proprement parler une psychologie féminine car l'œuvre créatrice jaillit des profondeurs de l'inconscient qui sont en propre « le domaine des mères ». », *L'Ame et la vie, Op. cit.*, p. 222.

241 En psychanalyse, on parle souvent du désir d'être femme, largement partagé mais soigneusement dissimulé par la plupart des hommes. Ce désir pourrait se comprendre comme surcompensation de la castration féminine, en tant que désir substitutif de possession de la mère. Mais ce qui nous intéresse ici est l'interprétation qui réfère ce désir de l'homme au désir de participer à la puissance des femmes qui jouissent du privilège d'être admirées, courtisées, de porter et de mettre au monde des enfants. Ainsi, a-t-on pu mettre la créativité de l'homme sur le compte d'un désir de compenser son impossibilité de mettre au monde des enfants. Janine Chasseguet-Smirgel cite un de ses patients qui s'interroge: « Quoi de plus enviable que d'avoir un ventre pour enfanter, des seins pour allaiter, un corps gracieux aux courbes bien dessinées pour éveiller le désir sans soi-même le ressentir ? », Janine Chasseguet-Smirgel, *La Sexualité féminine, Op. cit.,* p. 93.

242 Le nom sur le bout de la langue, p. 90.

243 Chantal Lapeyre-Desmaison, dans son livre *Pascal Quignard le solitaire*, interroge l'auteur sur la présence permanente de cet animal : « Le thème des grenouilles est constant dans votre œuvre depuis *La Leçon de la musique*. Y a-t-il une raison particulière ? », *Op. cit.,* p. 178.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

fin de *Terrasse à Rome,* Meaume le graveur est comparé aux grenouilles : « Les yeux y brillaient encore comme ceux des nourrissons et des grenouilles » (T.R.128*).* La grenouille fait référence à la fécondité, ce qui explique le lien étroit entre elle et la femme [244] .

L'accroupissement a aussi un lien avec l'attente ou le « guet-apens » (S.E.220). La femme accroupie s'empare de la force d'Achille : selon Annick de Souzenelle, « Le féminin est essentiellement forme, réceptivité, force en attente » [245] . La fresque de la tombe dite des Taureaux, à Tarquina est ainsi commentée : « A gauche, accroupi, Achille est aux aguets derrière la fontaine » (S.E.220). Et quand Achille s'accroupit, il se prépare pour tuer, dans le geste du chasseur s'apprêtant à bondir sur sa proie. L'attente accroupie rejoint alors celle de la mort, ou de l'intensité de l'instant qui la précède. Il y a une force des vocabulaires : Achille s'accroupit pour bondir sur Trôïlos, le violer ou le tuer, comme s'il devait compenser son impuissance par un acte violent. L'accroupissement virile doit être rapide, et vise toujours un acte triomphant. Malheur au mâle qui reste longtemps accroupi : il risque de se dévaloriser car, chez lui une telle position n'enfante rien [246] . Dans *Terrasse à Rome,* Quignard peint une scène où Marie Aidelle et Oesterer ont cloué l'oreille d'un homme, accroupi pour écouter, à la porte :

« L'homme resta là, accroupi et cloué. Tout le village vint le voir. Même les potiers d'étain venaient voir et riaient. Ils le déculottèrent de ses chausses et déchirèrent sa chemise (…). L'homme qui avait été victime de ce mauvais traitement demanda à une femme qui passait qu'elle mît un mouchoir sur son visage pour qu'on ne vît pas la honte qu'il ressentait de sa position et des besoins qu'il faisait sous lui. » (T.R.96)

La raillerie entre femmes, chez Quignard, comme c'est le cas dans le mythe de Baubô, est positive, car liée à la re-naissance ; tandis que la raillerie entre hommes est humiliante et destructrice.

La plupart des scènes d'accroupissement de la femme sont, chez Quignard, vues de dos par un homme. Que se passe-t-il si celui-ci se déplace pour se mettre devant ? Que va-t-il voir ? Que signifie un accroupissement vu de face ?

6. Le ventre "facifié" :

C'est l'une des variantes de l'exhibition du sexe féminin. En regardant la femme accroupie en face, le visage se confond avec les organes génitaux. Quignard rappelle la découverte de deux archéologues allemands en 1898, à Priène, qui ont exhumé un lot de petites statuettes en terre cuite. Il les décrit ainsi :

« Posé directement sur une paire de jambes, le trou du sexe féminin se confondaient avec un large visage vu de face. Sur ces figurines façonnées très

[244] Quignard souligne à propos des grenouilles : « leur sexualité est obsédante », *Pascal Quignard le solitaire, Ibid*., p. 178.

[245] Annick de Souzenelle, *Le Symbolisme du corps humain*, Albin Michel, 2000, p. 55.

[246] Quand il s'agit de l'homme, on est toujours dans le registre de sa position dans la société et son statut d'être un parmi d'autres.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

grossièrement les deux bouches du haut et du bas « fusionnaient ». Il s'agissait de la prêtresse Baubô, la déesse féminine gastrocéphale.(…). Comme Priapos, ce visage apotropaïque à la fois terrifie et fait rire. » (S.E.116)

Le ventre facifié est aussi l'une des représentations du corps démembré ou mutilé, où la tête sans cou est confondue avec le torse. Les bras sortent des endroits où les oreilles devraient être situées, les jambes sortent du menton : le sexe devient le visage. Cette mutilation du corps féminin entraîne un déplacement de toutes les zones : sexe-visage, sexe-bouche et sexe-anus [247] . La confusion entre la bouche et la vulve réfère à l'image de la Méduse, qui pétrifie celui qui ose la regarder. Le regard qui tue est celui de la Gorgone, qui fascine. Et, selon Quignard, dans « la fascination être vu c'est être dévoré » [248] . L'homme qui regarde la Méduse, se fige. La première phrase qui ouvre le chapitre « Persée et Méduse » nous avertit qu' « il peut nous arriver de regarder quelque chose de beau avec l'idée que cela peut nous nuire » (S.E.107). Et Quignard précise, décrivant la Gorgone :

« une gueule ouverte dans un perpétuel rictus qui fendait toute la largeur de son visage et qui découvrait des crocs de solitaire. » (S.E.109), « sa langue faisait violemment saillie au-dehors, au-dessus d'un menton barbu qui entourait de ses poils sa grande bouche ouverte dentée. » (S.E.109)

Depuis le début du chapitre on sait qu'il s'agit du regard qui tue ; mais, arrivé au terme du deuxième fragment, Quignard dépasse le registre du regard, élargit le champ des associations, et le regard de la Méduse devient le sexe de la femme :

« Celui qui voit le sexe de la gorgone Méduse tirant la langue dans la bouche fendue du rictus terribilis, celui qui voit le sexe féminin (le trou de la turpitude) en face, celui qui voit le « médusant », est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l'érection) qui est la première forme de la statuaire. » (S.E.115)

Le trou du sexe de la femme se confond avec la bouche de la Gorgone. Dans un plus récent ouvrage, *Sordidissimes,* cette association paraît plus nette :

« On vient d'un rond que le corps cherche encore au moment de mourir. Rond qu'on se mit à entrouvrir dans le sol après le mourir. Vulve que la parturition ouvre. Bouche grand ouverte que la faim ouvre. » [249]

La langue qui y sort et les dents qui s'y voient renvoient au fantasme de la phallicisation. La Méduse accroupie représente le ventre facifié. Le phallus du vagin est représenté soit par sa langue soit par ses cheveux « hérissés sous la forme de mille serpents » (S.E.109). Dans *Terrasse à Rome,* le thème de la morsure est relatif au fantasme du sexe dévorateur. Un jour le Lorrain dit :

« Mon compère, j'aimerais que nous nous rendions ensemble, sur la rive, devant la bouche, et que vous y introduisiez votre bras. J'aimerais découvrir si votre

[247] « En ce qui concerne le changement de zone érogène, (…). C'est bien souvent chez la fillette la bouche qui reprend symboliquement, et pour les raisons sur lesquelles Jones a insisté, la valeur d'un organe vaginal. », « Le changement d'objet » par C.-J. Luquet-Parat, in *La Sexualité féminine* de Chasseguet-Smirgel, p. 138.

[248] *Sordidissimes*, p. 165.

[249] Ibid., p. 16.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

main ne serait pas arrachée aussitôt d'un coup de dent de Dieu. » (T.R.112)

Comment ne pas voir dans cette image le fantasme du vagin denté prêt à engloutir les objets phalliques – la main ? Une femme accroupie montrant son sexe à un homme relève ainsi de l'ordre de l'horreur et de la dévoration. Les représentations des figures féminines, dans les œuvres de Quignard, témoignent toutes la peur de l'homme devant la femme : Médée, la Méduse, Méroé, Panthia, Pasiphaé dans *Le Sexe et l'effroi*, Nanni, Marie Aidelle et les Sirènes non-évoquées, mais incluses dans l'histoire d'Ulysse dans *Terrasse à Rome.* Cette part incompréhensible à l'homme fait osciller l'image de la femme entre deux figures qui ne sont que les deux faces de la même personne :

« Les Sirènes sont les Méduses du coït érotique. Les Gorgones sont les Sirènes du cri thanatique. » [250]

Ainsi dans tous les cas, le sexe de la femme n'est jamais considéré comme un organe à part entière : il est toujours manipulé par l'imagination masculine pour qu'il s'adapte à l'image qu'il veut lui accorder. Nous avons commencé avec des fleurs pour finir avec des dents capables de détruire tout ce qui s'approche. Liant le sexe de la femme à l'angoisse de la perte, l'homme l'associe souvent à l'interdit pour oublier cette angoisse, puisque le vagin représente la première *domus*, la première demeure d'où l'homme a été chassé avec des cris. Dans plusieurs entretiens, Quignard souligne cette première perte subie par l'être humain, la perte de la vie pré-natale, la perte dans la naissance qui « fait cesser un lien inimaginable, originel, obscur et cardiaque. » [251] .

Autant de représentations qui incarnent le désir de l'homme d'y retourner. Les symboles auxquels Quignard a recours se réunissent par leur aspect inaccessible. L'homme y fantasme le sexe de la femme en tant que fil conducteur vers un passé perdu prêt à être réinventé dans chaque rencontre. La figure féminine associée à la mort est l'un des thèmes que nous détectons le plus souvent dans l'œuvre : la femme y est à la fois Méduse et mère, et ne cesse d'osciller entre ces deux figures :

« Toute femme est Marie. Toute femme est la femme de Job. C'est une immense figure courbée, noyée dans la nuit comme une hallucination. C'est une Sirène ou c'est une Sphinge thébaine. Elle est comme la Philosophia qui se tient en rêve au-dessus du lit de Boèce et le console après qu'elle l'a épouvanté. Elle porte une robe rouge, un tablier écru empesé et tout juste repassé, des manchettes blanches, un collet blanc, un turban blanc. L'ampleur du costume, la tête se heurtant au bord de la toile et se baissant donnent à ce corps un caractère « trop grand » qui est presque surhumain. La narine est pincée, la bouche a du dédain, la main déplie et replie sans cesse les doigts pour argumenter. Les regards s'affrontent. C'est un conflit interminable : une déesse dominatrice et un homme humilié et malade. » [252]

L'inaccessibilité, et la peur, que la femme évoque pour l'homme, conduisent dès lors ce dernier à accentuer l'importance du rôle du langage comme moyen d'accès et de

[250] Le nom sur le bout de la langue, p. 82.

[251] *Lire*, février, n° 262, 1998, entretien avec Catherine Argand, p. 32.

[252] La nuit et le silence, Georges de la Tour, Le Flohic –éditeurs-, 1991, p. 65.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

protection.

7. L'anonymat de la femme ou le non-verbal du sexe féminin:

Par le fait d'imposer un certain silence à la femme et de lui ôter le droit de nommer (les femmes parlent peu chez l'auteur), ou d'être nommée (des femmes anonymes) par ce qui la différencie (son sexe), l'homme, chez Quignard, réagit uniquement par rapport à sa volonté de s'affirmer en tant que maître puissant. Il nous semble intéressant de voir comment la femme est vouée au silence. Dans *L'image et le jadis,* il y a

« une femme qui n'a jamais adressé la parole à un homme. » [253] , « aucune parole ne s'échappa de ses lèvres. », « elle ne poussa pas un murmure d'exclamation. », « elle ne desserra pas les lèvres ».

La femme s'apparente à l'expression : « La race qui n'a pas la parole. » [254] . Dans d'autres livres, elle est un fantôme, comme dans *Tous les matins du monde*, où sa présence est mêlée d'une irréalité qui l'empêche d'être identifiée en tant que personnage. Dans *Vie secrète*, elle s'appelle *« M. »*, comme si elle n'avait pas le droit d'avoir un nom propre ; et dans le conte de Nukar, elle finit par être anonyme, alors que l'on sait combien Quignard voue une fascination au nom propre en tant que déclencheur du processus d'identification et de création littéraire [255] . Chantal Lapeyre-Desmaison souligne la *« bizarrerie »* et *« l'étrangeté »* de la « sonorité » des noms, mais elle oublie qu'il s'agit souvent de noms masculins : Ieurre, Quoeun, Chenogne, Seinecé, Oesterer. Sans doute y a-t-il des œuvres où la femme joue de la musique (« Madame de Pont-Carré jouait bien du luth. » (T.R.58)), ou même écrit (Meaume doit faire des desseins car « Il l'avait promis à Anne-Thérèse de Marguenat pour son Recueil. » (T.R.108)). Mais elle prend rarement la parole. Même quand elle veut jouer le rôle de la méduse, elle reste silencieuse. Dépourvue de nom, ne parlant pas et parfois restant dans l'anonymat et le silence, la femme se qualifie par rapport à son rapport au langage et aux mots. Elle est *question* de langage – lequel est le domaine de la mère. Chantal Lapeyre-Desmaison souligne :

« Elle (la langue) donne le lait qui est le sens, comme la mère, par ses réponses au cri de l'enfant, construit progressivement le sens de ce cri. »[256].

La femme, le langage "maternel" et le silence nous ramènent à nouveau au niveau de l'interdit. Les premières lois sont apprises à travers le langage [257] . Or, Quignard n'hésite pas à afficher sa haine du langage. Ce refus est une autre forme pour se révolter contre l'image de la mère et pour se libérer de la crainte permanente de retomber dans la

[253] Revue des Sciences Humaine, n° 260, 4/2000, p. 9.

[254] Certaines tribus en Afrique aux mœurs très primitives baptisent les femmes de cette locution comme le souligne Janine Chasseguet-Smirgel, dans le chapitre « D'une mythologie masculine touchant la féminité » par Christian David, in *La Sexualité féminine,* Chasseguet-Smirgel , p. 77.

[255] Dans *Le Débat*, il dit : « Un roman : des noms propres qui se dirigent vers leurs épithètes », Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard, le solitaire, Op. cit.*, p. 168.

[256] Mémoires de l'origine, Op. cit., p. 26.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dépendance primitive :

« retomber dans l'immense abîme sans forme et noir de l'utérus, la peur de redevenir fœtus, la peur de redevenir animal, la peur de se noyer, l'angoisse de se jeter dans le vide, la terreur de rejoindre le non-humain. » (S.E.230-231).

Nous sommes ici dans un domaine qui touche au plus singulier de l'auteur : le langage pour lui est un moyen d'aller vers l'autre et en même temps il est l'arme par laquelle il se protège de toute altérité pour édifier son univers privé. Or la notion de l'altérité, chez Quignard, se conjugue en référence à la mère et au langage. Le voyage qu'il effectue pour aller vers l'autre lui donne la certitude que le seul lien fusionnel réside dans le retour vers les origines maternelles. Or, dans un tel projet le langage est un tremplin qui fonctionne dans les deux sens : l'homme va vers l'autre pour se libérer du poids de la dépendance primitive, pour oublier l'imago maternelle ; mais à travers le langage, il effectue un retour en arrière à la recherche de la source. Moyen d'accès et de protection.

Le refus d'attribuer un nom est un rejet de toute possibilité d'implication de l'autre sexe en tant qu'identité autonome. La femme n'*est* pas ; elle n'est que l'image négative, imparfaite ou incomplète de l'homme. Il y a une tentative de refuser toute sorte d'implication et aussi d'identification de la femme. Elle devient la source énigmatique qui obsède l'homme par l'ambivalence entretenue entre l'objet de désir et l'interdit qu'elle représente. Elle devient ainsi l'axe où se conjuguent le désir de l'homme et sa peur. C'est pour s'en protéger que l'homme utilise le langage.

Absence de parole et absence de nom visent l'image de la femme et ramènent l'affaire du langage dans les "propriétés" de l'homme [258] . Dans les œuvres de Quignard, c'est uniquement ce dernier qui aperçoit le langage imparfait, où le mot manque, et c'est souvent lui seul qui part à sa recherche, lui aussi qui se donne le droit de nommer les choses ou de leur ôter le droit d'être nommés. Ainsi, c'est lui qui détecte l'imperfection, et qui décide de la réparer à sa manière. A cette fin, il met en place, s'agissant de la femme, une technique de négation, qui se retrouve dans le refus de nommer. Car nommer signifie séparer, diviser, et le refus de donner un nom dit un rejet de la différence. L'image négative de l'homme, la femme devient le "non-" : son image est faite à partir de celle de l'homme ; elle n'est que ce qu'il ne possède pas.

Chaque fois que Quignard veut parler du sexe féminin, il l'oppose ainsi au phallus. La vulve n'existe que par opposition au sexe masculin, et ne s'appréhende que dans la négation de ce que représente celui-ci : le non-visible, le non-verbal, ou tout simplement tout ce qu'on ne peut nommer, tout ce qu'on ne peut dire : c'est le non-dit. Dans *Vie secrète*, l'histoire de la « disparition » de Nukar n'est ni celle de la mort du personnage, ni celle de sa vie. Le terme "disparition" est d'ailleurs très révélateur car il évoque le non-lieu qui rejoint l'esprit de la négation. La femme est « anonyme », et Nukar, s'allongeant sur

[257] Freud, dans *Totem et tabou*, présente une longue explication sur les prohibitions de l'inceste dans l'éducation des enfants en Mélanésie. Cette apprentissage commence par le langage : interdiction de nommer, de prononcer le nom, d'adresser la parole entre les membres de la famille (frères et sœurs ou belles-mères et gendres). *Totem et tabou*, *Op.cit*, p. 24.

[258] Dans *Le nom sur le bout de la langue,* Quignard précise que : « les hommes (…) tombent perpétuellement sous la nécessité d'être réagencés par le langage. », p. 74.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

elle et écartant sa jambe, « son sexe trouve le trou de la femme. » [259] . « Il s'enfonça en elle tandis qu'il se mettait à pousser un grand cri. ». Le soleil se lève, la femme sort de l'iglou, « Nukar n'était pas à ses côtés » : il a disparu dans le non-lieu. L'absence de précision crée un cadre flou : on ignore le nom de la femme ; son sexe se transforme en un trou conduisant à un autre monde non-visible, non-humain où tout ce qui réside est non-visible, non-vivant. Nukar a disparu dans ce trou qui désigne l'absence de lieu, et que peut représenter le sexe de la femme. L'invisibilité de l'organe féminin le transforme en un lieu inconnu, dont l'exploration suscite à la fois l'effroi de l'homme et son désir. Ce terrain menaçant est aussi la part incompréhensible et mystérieuse de la femme que l'homme désire.

Le non-verbal [260] , qui caractérise le sexe féminin dans les œuvres de Quignard, s'étend à la femme entière, comme si l'auteur voulait intensifier le mystère qui enveloppe cette dernière, et par conséquent justifiait l'hésitation et l'incompréhension de l'homme. Dans *Le nom sur le bout de la langue*, nous pouvons saisir la dimension spatiale associée au sexe féminin d'une façon plus claire et plus imagée. Quignard raconte l'histoire de Colbrune, la brodeuse de Dive. Tout est basé sur le mot perdu : le nom d'un seigneur qui s'appelle Heidebic de Hel. Et l'intérêt du conte réside dans le fait de suivre le chemin qui mène soit vers l'homme qui représente le mot perdu, soit vers le lieu inconnu où réside ce nom. Quand l'époux de Colbrune, Jeûne le tailleur, lui demande par où était parti le seigneur quand il l'avait quittée, elle répond : « Par là » [261] *).* Le lecteur ne comprend pas cette réponse vague, mais le chemin, que le mari va suivre, lui révèle des significations multiples :

« Il suivit le lit de la rivière. Il pénétra dans la forêt (…) Il fouilla les taillis. Il escalada les rochers » puis « Jeûne s'accroupit. Il se mit à quatre pattes. Il entra. Il descendit sous la terre. Il arriva dans l'autre monde » [262]

Le « Par là » de Colbrune mène son mari à tous ces endroits pleins de connotations sexuelles: le "lit" de rivière, la "forêt", le "rocher" et finalement une "grotte" sous la terre, une "cavité" dans l'océan ou « une faille à la montagne »où il doit entrer en s'accroupissant, c'est-à-dire, en adoptant la posture d'un fœtus. Tout cela évoque le sexe féminin et le monde utérin. Quignard exploite l'adverbe « là » d'une manière singulière. Il érige un univers féerique pour symboliser le mystère et la magie que représente le sexe de la femme [263] . Nous sommes restés dans le registre du non-verbal, du mot perdu et de la défaillance du langage, puisqu'il n'est pas rare que le sexe de la femme soit assimilé à un orifice ou à un simple trou exprimant combien le vagin est inexistant. Echappant à la vue, ne pouvant être montré, touché ou nommé, il représente le mystère, mais en même

[259] *Vie secrète*, p. 347.

[260] Patricia Dupin et Frédérique Hédon expliquent que de nombreuses femmes connaissent plusieurs mots pour désigner le sexe masculin, mais sont incapables d'en exprimer un seul pour le sexe féminin. Ce sexe qui n'a pas de nom est une zone du corps floue dont les femmes parlent en disant *« là »* ou *« par là ». La Sexualité féminine,* Dupin et Hédon *Op. cit.* p. 62.

[261] *Le nom sur le bout de la langue*, p. 37.

[262] Ibid., p. 38.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

temps il est l'origine qui hante les hommes. Dans les deux contes (celui de Nukar dans *Vie secrète* et Colbrune le tailleur dans *Le nom sur le bout de la langue*), l'homme part à la recherche de ce qui lui manque, de son origine, et la femme est présentée comme le lieu énigmatique et silencieux qui incite son compagnon à y plonger afin de retrouver ce qu'il a perdu, et qui relève nécessairement du domaine de la mère.

VI. Conclusion de la deuxième partie : L'origine interdite ou la tombe du phallus du père:

« Le désir de la mère n'est pas quelque chose que l'on supporter comme ça, que cela vous soit indifférent : ça entraîne toujours des dégâts. Un grand crocodile dans la bouche duquel vous êtes, c'est ça la mère. On ne sait pas ce qui peut lui prendre tout d'un coup, de refermer son clapet. C'est ça le désir de la mère. Alors j'ai essayé d'expliquer qu'il y avait quelque chose qui était rassurant. Il y a un rouleau en pierre, lieu sûr, qui est là en puissance, au niveau du clapet et ça retient, ça coince. C'est ce qu'on appelle le Phallus. C'est le rouleau qui vous met à l'abri, si tout d'un coup ça se referme. » Jacques Lacan, Réinvention de la Misogynie.

« Le besoin de se dégager de la mère primitive omnipotente en s'appuyant sur le père, en élevant des autels au phallus-pénis, en niant les capacités, les organes et les valeurs proprement féminines, est commun aux deux sexes. » Janine Chasseguet-Smirgel, Le corps comme miroir du monde.

Le registre d'horreur dans lequel Quignard place la femme est indissociable de l'image de la mère. Dans *Terrasse à Rome*, la mère est absente, et n'est guère évoquée que par la mention de la grand-mère dans la dernière page du roman. Nanni disparaît d'ailleurs au moment où elle dit à Meaume qu'elle est devenue mère ; la mère. Dans *Le Sexe et l'effroi*, la mère est représentée par Médée prête à tuer ses enfants, alliant les figures de la dévoratrice et de la dominatrice : « Un grand crocodile dans la bouche duquel vous êtes, c'est ça la mère. »[264]. L'auteur souligne à propos de sa propre mère :

« Elle remontait les mots du fond des âges. Maman poussait des grognements plus enfantins et plus hétéroclites que nous n'étions capables d'en faire naître. Elle était magicienne. » [265]

Cet état accentue l'humiliation et l'impuissance que ressent l'homme envers la femme, comme Saint Antoine pleurant devant la grotte où il se rend compte de sa faiblesse. La prétendue ignorance du sexe féminin, le refus de lui donner un nom et le pouvoir

263 Dans un entretien au magazine *Lire*, il souligne à Catherine Argand l'existence d'un premier monde que « les contes situent dans une grotte ou sous l'eau, ce monde d'avant que nous ayons la voix, me fascine profondément. », *Lire,* n° 262, février 1998, p. 32.

264 Janine Chasseguet-Smirgel, citant Lacan, dans *Le Corps comme miroir du monde,* PUF, 2003, p. 46.

265 Le nom sur le bout de la langue, p. 83.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

maléfique qu'on lui accorde sont donc tous liés à la peur de la mère [266] . C'est en ce sens que le sexe féminin *"est"* le sexe de la mère.

Nous sommes tous sortis de cette "caverne horrible", de ce "trou" qui n'arrête pas d'appeler l'homme à effectuer ce retour vers les origines. Nous sommes avant tout l'enfant d'une mère et il semble que nos désirs s'accordent à nier ce fait, tant il est chargé de conflits et nous rappelle notre dépendance primitive. L'œuvre de Quignard paraît traduire ce désir contradictoire de vouloir se dégager du corps de la mère, d'oublier à jamais cette dépendance passive, et de retrouver ce corps et cette origine perdue en annihilant tous les barrages qui en cachent l'accès. Mais, même dans cette vision de l'origine, avec toute la douceur nostalgique qu'elle peut évoquer, nous retrouvons le thème de la mort : le sexe de la femme est le lieu où l'on peut mourir avec quiétude, une forme de paradis retrouvé. Selon Quignard :

« Deux inconnus nous bornent : la scène d'origine, l'instant de mort. Ces deux inconnus hantent et s'assemblent soudain. » (S.E.202)

Ce qui nous pousse à nous interroger sur l'essence de ce désir : Est-ce une manière d'apprivoiser la mort ? ou une façon d'habiter le sexe de la mère ? de faire advenir l'impossible ?

Les représentations que nous avons évoquées du sexe féminin sont pour la plupart faites par des hommes. L'imaginaire masculin a souvent tenté de peindre cet endroit. Les symboles, les termes utilisés, les voix, les odeurs et les couleurs qui en émanent accentuent l'idée qu'il s'agit d'un interdit. Le sexe de la femme se dérobe au regard, se cache derrière un tissu, émane des odeurs, gémit ; mais il ne s'affiche point, il reste énigmatiquement associé à un interdit suscitant la convoitise et l'horreur de l'impossible. Il y a, chez Quignard, une volonté de mettre le pouvoir dans les mains de la femme et de multiplier les barrages visuels au regard de l'homme. Il insiste sur le désir masculin de voir, mais en même temps il l'empêche de regarder, il ne lui révèle rien, garde tout sous un voile pour maintenir cet état d'excitation permanente. Quignard parle de la fascination du regard sans laisser son sujet masculin aller jusqu'au bout de son regard. Il le retient en lui reflétant sa propre image, il le laisse se mirer dans un miroir afin de lui faire oublier la vision de l'origine, le sexe de la mère.

L'exhibition phallique, constante dans l'œuvre, conduit à nous interroger sur les raisons pour lesquelles l'homme, chez Quignard, ne cherche pas à satisfaire son désir ? Pourquoi veut-il demeurer dans cet état de manque ? Pourquoi le phallus - « Ce qui se dresse sans volonté, ce qui jaillit toujours hors du lieu, hors du visible, c'est le dieu. » (S.E.105) -avec toute la splendeur spatiale qui l'entoure, est-il si souvent voué à l'échec et à la perte, sans réussir à assumer sa fonctionnalité de base dans l'acte de pénétration? La piste narcissique que nous avons explorée à propos des symboles phalliques nous a

[266] Selon Karen Horney, dans son article « La Peur devant la femme», « La mère a été l'objet des désirs agressifs du petit garçon. Ses fonctions d'éducatrice et d'interdictrice l'ont amenée à le dominer et à le frustrer. Le garçon désire pénétrer sa mère mais il est humilié de se sentir petit et faible devant elle et incapable de la pénétrer. Il ressent alors une vive blessure narcissique qui provoque en lui de profonde sentiment d'infériorité, en même temps que de violents désirs agressifs de revanche, qui, joints aux désirs agressifs provoqués par les premières frustrations, sont projetés sur la mère et son vagin. », in *La Sexualité féminine,* Chasseguet-Smirgel *Op. cit.,* p. 175.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

éclairé sur certains de ces points, mais n'a pas réussi à répondre à la question de la satisfaction. L'homme, chez Quignard, est dans un état de quête permanente, il explore des chemins et crée ; mais tout cela ne lui donne aucune satisfaction personnelle et le maintient dans l'errance et dans le vide. Ce qui le pousse à ne regarder que lui-même, son sexe, le seul objet qu'il peut tenir dans ses mains. L'errance pourrait être expliquée par l'absence de trouvaille ; mais elle peut aussi signifier un détournement de l'objet visé, une incapacité d'aller vers ce qui obsède, appelle et détruit : l'interdit.

L'homme, chez Quignard, ne cherche pas à posséder. Il cultive le principe : « Incende quod adorasti (Incendie ce que tu adores). » [267] . Est-ce un autre moyen d'exprimer ce qu'il n'arrive jamais à dire ? Quelle est cette perte originelle qui entrave toute sa volonté de possession ? Quelle perte irréparable le pousse dans cette errance continuelle ? L'attitude de l'homme dans l'œuvre est celle de quelqu'un qui est en recherche ; on sent qu'il sait exactement ce qu'il recherche, ce qu'il veut voir, mais il se heurte à un interdit plus fort que lui, un interdit qui ne peut pas être exprimé. L'auteur le dit à travers sa passion pour tout ce qui est non-dit, invisible, et parfois in-humain. Il crée un monde en manque, que tous ses habitants sont amenés à combler par un mot, une note, une forme ou une couleur. Indirectement, il veut doubler la chance d'une trouvaille pour camoufler le manque originel et l'impossibilité de retrouver le perdu. Toutes les expériences humaines ne semblent pouvoir combler ni apaiser cette tension dans laquelle le sujet vit.

Ainsi, la rage, la colère, la jalousie et toute forme d'agressivité émotionnelle viennent tempérer, camoufler ou bien faire oublier. Manœuvrer est le terme exact, car tout cela se joue dans l'altérité. Quignard réclame un lecteur avec qui il peut satisfaire son désir, le seul qui lui assure la "maîtrise" :

« Amat qui scribet, paedicatur qui leget (Celui qui écrit sodomise. Celui qui lit est sodomisé). L'auctor demeure un paedicator. C'est le vieux statut de l'homme libre romain. Mais le lector est servus. La lecture rejoint la passivité. Le lecteur devient l'esclave d'une autre domus. Ecrire désire. Lire jouit. » (S.E.263)

Comment ne pas voir ici l'envie de maîtrise ou celle de la possession du "phallus paternel" ? Meaume, nous l'avons vu, se retrouve plus dans une paternité abstraite : il garantit une paternité réelle à son œuvre au moment où il se déclare "impuissant" à l'assurer vis-à-vis de son fils biologique. Il travaille à la commande, il exécute ce qu'on lui demande, il "maîtrise" un art destiné à aller vers quelqu'un, à le rendre passif, selon la citation de Septumius. Ainsi, l'œuvre doit porter une certaine marque de force, un appel à une figure supérieure. La création de Meaume appelle sans cesse un père qu'il a remplacé par les phallus héroïques, glorieux et solaires qui s'affichent dans ses gravures. Ce n'est que ce bout de lumière solaire sortant du noir que Meaume essaie de réussir à travers sa création : « chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère. » (T.R.72). Ne voit-on pas ici, l'acte de sortir, l'*editus*, comme un appel au secours lancé à ce père rayé de la pensée consciente, un appel à un héros qui protège l'homme de l'engloutissement dans ces espaces béants sans fond : l'église de la « Bouche de la Vérité » au-dessus de Tibre, « sur la rive, devant la bouche, et que vous y introduisiez votre bras » (T.R.112*)* ou la grotte devant laquelle le saint ermite tient son

[267] *Petits traités II*, p. 549.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

sexe en pleurant *?*

Le besoin de se dégager de la mère s'appuie ici sur le père, et élève des autels au phallus-pénis pour mieux nier en quelque sorte les capacités et valeurs de l'organe féminin. A la dernière page du roman Meaume, retenu par la grand-mère, enfermé, aimé, est baptisé avec « un doigt de sang de Concini. » (T.R.128) sans que son père vienne le délivrer en lui insufflant la force qui lui aurait été indispensable pour s'échapper et devenir un homme, un père. Et nous voyons à la fin les yeux de Meaume "nourrisson" qui « vivaient leur vie dans une eau obscure. » (T.R.128) :le soleil, la lumière, la bougie, la chandelle, « la lumière dont on voit pas la source » (T.R.89), « la lumière du soleil qui meurt » (T.R.90), la « lampe romaine dont la mèche est allumée » (T.R.90) dans la main droite de Héro, le blanc en contraste avec le noir dans les gravures, des formes « derrière des balustres rongés par la lumière » (T.R.68), un homme âgé, « les yeux fermés(…), sur une terrasse, à Rome, au crépuscule, dans la troisième heure de jour, dans le rayonnement d'or du dernier soleil. » (T.R.68). Comment ne pas voir dans cette lumière qui envahit l'œuvre un appel à une force masculine qui vienne dissiper l'ombre matricielle ? Cette quête du visible qui caractérise l'homme chez Quignard, et sa recherche permanente de ce qui se cache derrière les images, sont une traduction de ce besoin de lumière. Tout dans l'œuvre appelle ce père pour qu'il impose la loi, la parole et les limites à l'interdit qui obsède, qui hante, et qui à son tour appelle le héros masculin comme les chants des sirènes appellent Ulysse à venir se noyer, mourir dans l'inconnu. L'Ulysse, que nous contemplons dans l'œuvre de Quignard, n'a pas réussi à s'attacher à un "mât" ; « la nef sombrant derrière lui. » (T.R.31), il nage dans la *"mer"* tempétueuse, un Ulysse "nu".

Le fait d'aborder le symbole du sexe masculin à travers le mythe de Narcisse est ainsi une autre manière d'évoquer l'absence de ce père qui, normalement, vient pour mettre un frein à cet appareil narcissique. Il est le modèle sur lequel va se structurer l'*"Idéal de Moi"*, l'écran sur lequel l'enfant va projeter son narcissisme pour sortir du labyrinthe maternel qui l'engloutit. Cet appel, qui ne trouve pas d'écho, finit par tuer le père réel tellement attendu. La gravure de Jean Heemkers montre Hadubrand levant son arme devant Hildebrand, le fils tue le père, le jeune Vanlacre égorge Meaume. En signant ses œuvres, « En bas, à gauche, Meaumus sculpsit. » (T.R.62), tente sans doute de réhabiliter le Père, le nom du Père, et la Loi. Il le met vers l'origine, le côté gauche, comme s'il voulait inventer un père en tuant le réel. Mais, par sa signature, Meaume tue aussi son père réel, et nomme son père "inventé".

Dans *Le Sexe et l'effroi*, Quignard souligne :

« On invente des pères, c'est-à-dire des histoires, afin de donner sens à l'aléa d'une saillie qu'aucun de nous – aucun de ceux qui en sont les fruits après dix mois lunaires obscurs – ne peut voir. » (S.E.11-12)

En refusant sa paternité biologique, Meaume cherche à exister pour son fils plus dans l'imaginaire que dans le réel. Il se supprime du réel pour qu'il soit inventé : Il devient "Le Père". Le père inventé est l'un des éléments résultant de ce retour au passé, une sorte de réhabilitation purgatoire envers le père réel, offensé [268] .

Quignard a essayé d'équilibrer cette perte en ré-insérant le héros masculin dans un système hiérarchique qui lui donne la possibilité d'accomplir la projection à travers des

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

personnages plus grands que lui : Claude le Lorrain ou Abraham Van Berchem. Mais l'appel des origines, que représente le sexe de la mère, est plus fort. La mère est là, dévoratrice, appelant le héros à venir se suicider, mourir dans son sexe, là d'où il est un jour sorti. Ainsi, l'empereur Tibère

« rendait le souffle le jour anniversaire de sa naissance dans la chambre même où il avait vagi et était sorti du sexe de sa mère. » (S.E.41)

Nous ressentons cette volonté de se débarrasser de la mère, mais en même temps le sujet masculin ne réussit pas à trouver un appui du père pour arriver au « mépris triomphant » du petit mâle dont parle Freud, et c'est ce qui le pousse à construire un monde où il continue à boiter entre ces forces jusqu'au moment où il décide, comme dans l'une des versions de la mort du graveur, de passer à l'acte de délivrance : le suicide, qui est fantasmé comme un retour aux origines, à la terre mère, au sexe de la mère ou aux profondeurs des océans et un appel de délivrance au père. Le suicide apparaît comme étant l'unique et le seul moyen d'intérioriser le phallus paternel et de ne plus faire qu'un avec sa gloire. Selon Quignard, « seul, entre le père et le fils, il y a un amour divin (pietas) qui est un devoir. » (S.E.26) :

« La piété ne va que du fidèle au dieu, du fils au père, de la vulva au fascinus, du serf au dominus, de la domus aux dieux de la Famille, c'est-à-dire aux « images » des Pères morts empreintes dans la cire ou jadis confectionnées en terre cuite et placées sur le toit des maisons de l'Eturie. » (S.E.28)

Le phallus paternel paraît, ainsi, comme le contre pouvoir imaginaire du sexe de la femme. A travers la quête de l'origine perdue, il y a un autre objet de désir qui surgit de l'intérieur de l'objet caché, du sexe impossible, et c'est le sexe du père, le pénis-phallus, symbole de la protection :

« L'objet petit a est l'objet qui bouche un peu le trou de la mort. » [269]

C'est pourquoi le héros de Quignard est souvent attiré par une femme qui appartient à un autre homme, comme si la présence masculine en elle reflétait un certain pouvoir qui lui manquait : c'est la structure du « trio oedipien »[270]. La Vérité, que Meaume recherche, est l'une des représentations de ce phallus-paternel qui réside dans l'église de la *"Bouche"* de vérité ; une vérité qui surgit, se brandit, se révèle et qui s'érige comme une lumière se dégageant des ténèbres d'un trou, d'une caverne, d'une bouche ou d'un sexe. De même, de l'invisibilité du sexe féminin surgit un phallus : l'objet interdit en révèle un autre perdu, « un sein qui se dérobe (la mère) désire un sexe interdit (le Père). », donc, « L'objet sacré est le trompe-l'œil de l'ojet perdu. » [271] . Ainsi, nous pouvons constater que lors de la

[268] « La religion totémique est résultée de la conscience de leur culpabilité qu'avaient les fils, comme une tentative destinée à étouffer ce sentiment et à obtenir la réconciliation avec le père offensé, par une obéissance rétrospective. »,Freud, *Totem et tabou, Op. cit.,* p. 203.

[269] Sordidissimes, p. 45.

[270] Dans *Le salon du Wurtemberg*, Karl s'éprend de la femme de son meilleur ami ; dans *La frontière*, M. de Jaume convoite Luisa, femme de M. Alcobaça ; Meaume dans *Terrasse à Rome* continue d'aimer Nanni, femme de M. Vanlacre.

[271] *Sordidissimes*, p. 30.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

recherche de l'origine perdue à jamais, surgit un objet de désir qui n'est que le sexe du père comme force protectrice et manquante.

Les rêves de l'origine :

« Ne voit-on pas, ici, le petit garçon être retenu dans le ventre de la gard'mère, enfermé dans sa chambre, aimé, trop aimé, sans que son père vienne le délivrer en lui insufflant la force qui lui aurait été indispensable pour s'échapper et devenir un homme. Le mot soleil est celui que l'on rencontre le plus fréquemment dans son œuvre, ce soleil qui vient dissiper l'ombre matricielle, ce soleil roi, ce soleil empereur. » Janine Chasseguet-Smirgel, Le Corps comme miroir du monde.

« Dies ultionis. Je crois au jour de vengeance. Je crois au jour illuminé. Où le mal sera rendu pour le mal ; où les injures seront vengées ; où les ressentiments seront découverts : où les intrigues seront mises à nu ; où les outrages seront lavés. Dieu dit : « A moi la vengeance ! C'est moi qui paierai de retour ! » « Mihi vindicta ! Ego retribuam ! dicit Dominus. » » Pascal Quignard, Le nom sur le bout de la langue.

Pour retrouver la trace de ce père perdu dans l'origine tant recherchée par Quignard et ses héros, il n'y pas mieux que les rêves pour nous informer sur le désir inavoué et ignoré du héros quignardien. Nous allons essayer d'interpréter de ce point de vue les récits de rêve de Meaume le graveur dans *Terrasse à Rome.* Plusieurs difficultés sont à envisager dans ce domaine :

- Quignard affirme lui même son refus de souligner l'aspect psychologique de ses personnages.
- L'écriture fragmentaire nous empêche de situer les rêves dans une durée chronologique afin de détecter les résidus de la veille dans le rêve. S'ajoute à cela que la structure aléatoire des chapitres et la diversité des sources ne constituent pas une base solide sur laquelle nous appuyer.

Il s'agit donc de trouver à travers le contenu manifeste des rêves, leur "production verbalisée", des liens avec d'autres éléments qui s'éparpillent dans le roman, afin de restituer le contenu latent de ces rêves. Nous allons, en somme, tenter de remplacer les récits de rêve de Meaume par ce qui peut s'insérer dans la chaîne de ses actions pour trouver l'origine de ses visions et repérer les signes qui se cachent derrière ces images [272] .

Le chapitre VI finit par un dialogue bref entre Meaume et Nanni, à travers lequel le graveur va découvrir que Nanni est devenue une Mère. Le chapitre qui suit commence avec : « Il court, court. Sortit de Mayence. » (T.R.27). Après ces événements, nous découvrons le premier récit de rêve de Meaume :

« Il est à dormir dans sa mansarde de Bruges (dans le logement que Jean Heemkers lui a accordé au-dessus de son appartement, au troisième étage dans

[272] Dans cette partie nous allons nous inspirer des théories freudiennes dans l'analyse des rêves. Voir, Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, traduit par Meyerson, PUF, 1967.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

la maison sur le canal). Son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre. La lumière blanche, épaisse, torride du soleil ruisselle autour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou. La lumière déborde tous les contours de son corps, rongeant les silhouettes de ses joues et de ses seins. C'est Nanni Veet Jakobsz. Elle penche la tête. Elle s'assied sur lui. Elle le plonge en elle d'un coup. Il jouit. » (T.R.35)

Nous pouvons interpréter ce rêve comme une simple réalisation du désir de Meaume de revoir Nanni. Mais il y a un élément qui nous interpelle et qui nous invite à aller au-delà de ce simple désir : la description détaillée de la lumière. Or, à plusieurs reprises nous avons commenté la mise en scène des rencontres amoureuses qui se passent souvent dans le noir avec un faible éclairage ou des bougies lointaines qui participent à la formation d'une vision fragmentée du corps. Ce rêve se passe dans une mansarde. La rentrée de la lumière suppose donc la présence d'une fenêtre. Les adjectifs attribués à la lumière contribuent à son érotisation : « blanche, épaisse et torride ». Cette sensualité extrême a quelque chose d'actif s'opposant à la passivité du rêveur : la lumière "déborde" et "ronge" le corps féminin et "pénètre" la mansarde, tandis que Meaume est allongé et observe.

Le fait que Meaume jouit tout en restant passif dans le rêve nous conduit à faire la supposition que cette jouissance éprouvée n'est qu'un moyen de cacher une certaine angoisse, un procédé pour détourner l'intérêt de rêveur. Le rêve a recours à la jouissance, comme « résistance intérieure » selon les termes freudiens, pour dissimuler un sentiment déplaisant dont l'origine est la figure de la femme comme force envahissante, représentée par Nanni. C'est elle qui « s'assied sur lui », c'est elle qui « le plonge en elle d'un coup ». Elle le fait disparaître. Nanni rend Meaume inactif. L'acte de disparition évoque le récit de Nukar que nous avons évoqué antérieurement. Les pensées du rêve de Meaume sont offensantes pour Nanni qui l'envahit ; mais pour qu'il ne le remarque pas, elles sont remplacées par leur opposé : la jouissance. La peur ne peut s'exprimer dans le rêve que déformée et déguisée comme s'il y avait une résistance à se défendre contre ce sentiment. Ainsi, la lumière dans le rêve est un appel au soutien de la part du dormeur qui se cache derrière la fenêtre. Meaume rêve d'une puissance masculine qui vient de l'extérieur pour le protéger de l'invasion du corps de la femme : un appel au père protecteur dont nous allons retrouver les traces dans les deux rêves suivants.

Au chapitre XLII :

« Deux derniers rêves de Meaume. Il s'approchait de la fenêtre. Les carreaux de la fenêtre étaient séparés par des baguettes de plomb recouvertes d'une mousse grise. Au loin c'était la baie. Il pleuvait. Il y avait quatre bateaux seulement contre le ponton de bois qui bordait l'estuaire à cet endroit. L'un avait la coque toute bleue. Un bleu intense sur l'eau sombre. Tel est le premier rêve. Il est en couleurs. Le dernier rêve, noir : Le rêveur regardait la façade remplie d'ombre du palais du Louvre, la tour de Nesles, le pont, l'eau noire. Tout dort. Il mange une gaufre. » (T.R.116)

Dans ces deux derniers rêves nous trouvons de nouveaux éléments. Comme dans le premier, Meaume est toujours prisonnier dans une pièce derrière une fenêtre. Mais il regarde à travers les carreaux un paysage, et cette position renvoie à « la merveille en quatre », lorsqu'il explique à son compagnon Poilly le mystère des « huit extases » *:*

« Une pointe sèche très claire : Une jeune fille (…) devant la fenêtre ouverte. On

en vertu de la loi du droit d'auteur.

voit les mâts et, au loin, sur la droite, une tour de mer pâle et encore prise dans un halo de brume dans le jour tout blanc qui se lève. Le regard que porte la jeune fille face à elle est effrayé. » (T.R.31)

Nous pouvons comparer la gravure au récit de rêve pour relever plusieurs points communs ; mais ce qui nous intéresse est de souligner que Meaume, dans le rêve, se voit devant une fenêtre fermée regardant des bateaux, tandis que dans la gravure, c'est une fille qui contemple des mâts et une tour à travers une fenêtre ouverte. Dans les deux rêves l'ombre et la grisaille de la pluie dominent. Alors que la gravure est ensoleillée et, lumineuse, le dernier rêve est noir : la tour de Nesles et le palais sont plongés dans l'ombre, dans l'eau noire. La transformation du sexe se fait ainsi à partir du rêve : Meaume se transforme en une fille qui regarde avec désir les mâts et la tour, symboles phalliques témoignant de la puissance masculine à travers leur domination de la "Mer" et le soleil qui se lève.

« Tout dort. ». Nous retrouvons la même passivité angoissante qui obsède le rêveur. Dans le premier rêve, Meaume a joui pour dissimuler l'angoisse de l'état passif ; dans les deux autres, il « mange une gaufre » afin de retrouver une sensation de plaisir qui réussit à camoufler un sentiment choquant. Il y a une sorte d'attente de la part du rêveur, une attente de lever du soleil qui vient dissiper le noir qui domine et casser les carreaux de la fenêtre qui emprisonne le graveur. Les termes répétés accentuent la notion de limite qui le sépare du reste de monde. A travers son langage, le lecteur saisit le statut de quelqu'un qui vit en retrait, et dont les répliques consolident l'isolement : « Les ancêtres me visitent. », « Le regard des autres me visite et m'étrangle tant j'ai honte. » (T.R.118), « Je suis un homme que les images attaquent. » (T.R.36), « Mon œuvre est ailleurs. » (T.R.110). Ainsi il nous semble que la fenêtre est là pour marquer l'attente de cette force qui va la casser et libérer le dormeur. Meaume se cache derrière une fenêtre qu réfères, dans le quotidien, au chapeau derrière lequel il cache son visage. Il est intéressant de souligner que dans le roman, il y a une scène où une fenêtre se brise pour laisser rentrer un personnage masculin, Vanlacre :

« Le commis de ruelle de Jakobsz, qui s'appelle Vanlacre, s'est blessé en pulvérisant les carreaux de la fenêtre. » (T.R.18).

Les rêves de Meaume avec leur symbole solaire s'inscrivent dans la lignée de ces images. Une grande partie de l'œuvre sombre dans le noir : « s'approcher de l'abîme » (T.R.52), « le noir de la nuit » (T.R.77), « nuit irrésistible au fond de l'homme », « les hommes et les femmes sombrent en elle (la nuit) comme si les ténèbres étaient un souvenir » (T.R.108). De plus, le travail de Meaume consiste à brûler par le feu et à laisser le métal se ronger par l'acide afin de retrouver des formes qui semblent « sortir de l'ombre » (T.R.72). L'ombre, qui paraît gagner tout le roman, s'explique clairement à travers la sixième extase que Meaume explique à son compagnon Poilly : « Le rêve en six, murmura Meaume alors, c'était Nanni de Bruges dans l'ombre… » (T.R.32). Sombrer, se plonger, disparaître et se noyer dans le noir sont plusieurs actes du même état : l'absence de maîtrise qui qualifie le sujet masculin. Nous le constatons à travers sa révolte. Il y a dans le roman une agressivité qui trouve son origine dans cette absence de maîtrise : dans le chapitre consacré à la colère et à la vengeance, Meaume déclare que toute sa vie il fut jaloux : il éprouve du plaisir quand le jeune l'agresse et, à la fin, on signale que, « plus déprimé que malade », il « éprouva des accès de tristesse qui étaient

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

suivis de longs silences. Il eut de brusques bouffées de haine contre son entourage » (T.R.117), une haine qui va se transformer en une forme de délire (Meaume « disait que les mouches s'adressaient à lui et que cela le surprenait » (T.R.117)). Cette agressivité qui saisit le héros masculin se rajoute à la noirceur qui envahit le roman, et confirme le besoin d'une force dévastatrice qui viendrait pour le délivrer. Quand Meaume crée, il imagine sortir des formes du noir comme « un enfant du sexe de sa mère. » (T.R.73) ; Meaume le créateur sauve des part de lumière, et à ce titre, il est le père protecteur de son œuvre. Ses rêves reflètent ce besoin d'une force qui vient pour le sauver : ils sont un appel désespéré au père perdu.

Du point de vue symbolique, les rêves de Meaume sont particulièrement riches. Le fait qu'il soit enfermé dans une chambre devant une fenêtre s'associe à la notion de porte et à la posture d'accroupissement que nous avons signalées auparavant. Dans le premier rêve Nanni a plongé Meaume en elle, et dans les deux suivants, le graveur est enfermé. La chambre et la mansarde, comme symboles du corps ou du sexe maternel, rejoignent la pluie et l'eau qui règnent dans les derniers rêves. Le bateau, différent par sa couleur, est dans l'eau et reçoit la pluie dense qui l'envahit. Ce bateau, symbole de la passivité masculine, se transforme en un palais, le palais du Louvre renforcé par la présence de la tour des Nesles. Mais, ces deux symboles paternels sont toujours plongés dans l'ombre devant l'eau qui dort. Le rêveur tente d'attribuer à l'image du père, *« le Louvre »*, une force, puisqu'il contemple la façade avec la même attente et la même angoisse que dans le rêve de la fenêtre. Mais ces rêves ont quelque chose à voir avec l'impossible. Le rêveur, l'homme, reste isolé dans une pièce dont seule la femme maîtrise l'accès.

Si nous considérons les rêves comme un accomplissement du désir, alors ceux de Meaume trouvent leur origine dans le désir de voir le père et d'être vu par lui, d'être reconnu. Les rêves sont une façon d'exhumer de l'ensevelissement des êtres oubliés, morts ou disparus dans des "lieux inconnus". Nous remarquons que la vie de Meaume se fragilise au moment où il voit son fils. Il s'approche de ce qu'il refoule. D'ailleurs le trouble psychologique, présenté sous forme de délire, est mentionné après la rencontre de Meaume avec son fils. Comme si cette rencontre éveillait en lui des souvenirs oubliés, mais qui étaient rendus actifs : voir son fils ramène le souvenir du père perdu. Parlant des rêves, Meaume souligne

« Les rêves, ce sont des images. Même, d'une façon plus précise, les rêves sont à la fois les pères et les maîtres des images. » (T.R.36)

Il nous semble que Meaume a tout dit dans cette phrase : Père et Maître sont la base de son manque, l'essence de son désir caché.

Ainsi le sexe du père a surgi de celui de la mère, qui représente l'origine. Selon Quignard,

« Nous venons tous d'un sexe dressé que nous n'avons pas vu nous inséminer, jaillissant dans un autre sexe où nous avons vécu. »[273]

Le retour aux sources que les héros effectuent est une tentative de trouver, dans le passé, une forme, une image ou une force qui leur sera un appui dans l'avenir.

C'est en ce sens que l'œuvre de Quignard porte en elle le souvenir inavoué de ce

[273] Ibid., p. 61.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

père perdu qui prend souvent plusieurs formes pour se manifester : des formes incompréhensibles, fragmentées et parfois non-dites. La quête du père s'associe avec ce besoin vital de créer : une façon de trouver l'équilibre en appelant l'autre, le lecteur, à combler ce manque.

L'écriture, ou la création en général, est donc le seul acte jouissif et indispensable à l'homme, s'il veut se maintenir en tant que sujet vivant, sujet désirant. L'agressivité érotique de l'œuvre représente l'une des problématiques que le texte pose au lecteur. Elle vient d'abord de cette frustration de ne pas pouvoir dire et de priver les choses de leur vraie valeur pour maintenir l'errance [274] . Quignard re-visite le passé, le ré-invente en lui re-donnant une nouvelle couleur, une touche ou un son : il fait appel à d'autres, multiplie les voix pour s'approcher un peu plus de cet interdit qui réside lui aussi dans un passé personnel. Parfois il veut le présenter en tant qu'oubli pour justifier ses recherches et l'enfermer dans une forme inconnue mais qui a vocation à être exploré. Il attaque une mémoire défaillante qui cache quelque part ce « perdu ». En même temps, tout dans l'œuvre appelle cet inconnu, ce trou, cette caverne originelle, perdue à jamais, d'où l'on est sorti et où l'on aspire mourir. Tout le trouble que peut provoquer la lecture du texte de Quignard vient de ce caractère non-dit et quelque fois non-achevé de désir qui choisit de prendre le mot comme appui pour aller vers le lecteur. La polémique et l'incompréhension que l'écriture de l'auteur suscite chez le public viennent de cet élargissement du champ sur lequel le désir s'articule. Le processus de symbolisation commence dans le texte mais trouve son écho dans le corps du lecteur, le bouleverse par sa capacité d'intervenir dans son intimité. Les corps représentés sont modulés, démembrés, désarticulés, sacrifiés afin de déclencher une activité symbolique, qui implique la présence d'un témoin qui vient absorber l'agressivité résultant de cette aspiration à vivre l'impossible. Les organes s'appellent : des surfaces, des volumes et des épaisseurs créent l'érotisme des corps volatiles voués aux rencontres de hasard et aux plaisirs sans calcul. Quignard, en fragmentant le corps en parties, lance le processus de symbolisation qui appelle sans cesse l'autre, le lecteur, pour communiquer avec lui, s'approcher de lui et parfois tenter de se fondre, s'unir en lui.

Nous pouvons penser ainsi l'œuvre de Quignard comme une façon de mettre en cause le complexe d'Œdipe freudien : dans l'œuvre on ressent que le père est au garçon plus qu'à la fille. Notre tentative d'associer l'œuvre aux théories psychanalytiques ne signifie pas la limiter, car la question de l'origine n'est que la preuve absolue de la rébellion du texte de Quignard : en essayant d'aller vers l'origine en tant que sexe féminin, nous sommes affronté à la question du Père d'une façon plus persistante. En essayant d'enrichir l'œuvre par une vision psychanalytique, nous nous retrouvons à nous interroger sur la validité des théories de la psychanalyse. C'est l'originalité de l'œuvre de Quignard que Gérard Farrasse a symbolisée par le filet de l'araignée, beau, fragile et transparent, mais ce n'est que le lieu de la perte du lecteur :

« L'écrivain, quant à lui, est une araignée qui, à l'aide d'une substance tirée de

[274] Selon Freud : « Ce que nous pouvons admettre, c'est que la tendance à la cruauté dérive de la pulsion à maîtriser, et qu'elle fait son apparition, dans la vie sexuelle, à un moment où les organes génitaux n'ont pas pris leur rôle définitif. », *« La culpabilité féminine »* par Chasseguet-Smirgel, in *La Sexualité féminine, Op. cit.*, pp. 151-152.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

son corps, forme un tissu fort mince, au moyen duquel il prend d'autres insectes dont il fait sa nourriture. Ces insectes, ce sont les lecteurs. C'est vous, c'est moi. » [275]

[275] ***« Avec »in Revue des Sciences Humaines, Op. cit., p. 20.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Troisième partie : La perte du lecteur

« Chez l'artiste, il n'y a pas de création ex nihilo mais bien retrouvaille d'une forme appartenant au monde intérieur de chacun et virtuellement présente. C'est ce qui fait que le spectateur, l'auditeur, ou le lecteur, se trouvent, grâce à l'œuvre d'art, confrontés à des éléments surgis des profondeurs de la psyché et qu'ils sont amenés – aussi personnelle, originale et inattendue que soit l'œuvre – à reconnaître, processus analogue à l'insight et qui, comme lui libère une énergie jusque-là encapsulée, décharge qui est facteur de plaisir. » Janine Chasseguet-Smirgel, Pour une psychanalyse de l'Art et de la créativité.

« Pourquoi la naissance de l'art se trouva-t-elle liée à une expédition souterraine ? Pourquoi l'art fut-il et demeure-t-il une sombre aventure ? L'art visuel (du moins l'art visible à l'aide d'une lampe à graisse tremblotante dans l'obscurité) présentait-il un lien avec les rêves, qui sont eux aussi des visiones nocturnae ? » Pascal Quignard, La haine de la musique.

I. Chapitre premier : L'Art : une écriture de l'invisible

« Tout l'art est une forme de littérature, parce que tout l'art consiste à dire quelque chose. Il y a deux façon de dire : parler et se taire. Les arts qui ne sont pas la littérature sont les projections d'un silence expressif. » Fernando Pessoa,

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Fragments d'un voyage immobile.

« Il y a un jeu entre l'œil et la scène. La façon dont l'auteur nous rapproche et nous éloigne de la scène selon ce qu'il veut nous signifier augmente l'efficacité de l'idée qu'il souhaite imposer : tous ces jeux de regards, (…), sont destinés à jeter le trouble dans l'esprit du lecteur qui doit, en fin de compte, ne plus savoir s'il a vu de ses propres yeux ou s'il a vu par l'intermédiaire d'un récit. » Roland Recht, Le Croire et le voir.

Dans les deux livres de Quignard, la question de l'art est forte présente. *Terrasse à Rome* présente l'œuvre de Meaume et d'autres peintres, et *Le Sexe et l'effroi* se présente comme un recueil de reproductions de fresques romaines. Dans les deux ouvrages, l'auteur joue le rôle d'un commentateur problématique. Car la pratique du commentaire se trouve pervertie dans deux directions :

- Une direction textuelle, qui influence le temps de la lecture. Les commentaires s'allongent en textes autonomes oubliant parfois l'œuvre commenté.
- Une direction formelle, qui fait de la présentation typographique une surprise. La lecture devient décryptage plus que décodage.

Il y a une volonté chez l'auteur de décrire ce qui est visible pour aller ensuite vers ce qui est caché sous ce visible. En ce sens l'écriture et la présentation deviennent des entreprises de dévoilement d'œuvres anciennes – donc intérêt archéologique : fresques, livres et tableaux d'époques différentes - , et des œuvres représentant des sujets mystérieux – donc intérêt esthétique : tableaux en mouvement ou peinture érotique. Le dévoilement, dans l'œuvre, est associé souvent à la sexualité : « l'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit » (S.E.10). Regarder une œuvre d'art revient donc à mettre en jeu les mêmes forces que désirer sexuellement. Ainsi, l'écriture ne semble pas tant décrire le visible, que décrire le processus selon lequel, derrière le visible, se cache l'invisible. Plus exactement, le visible doit être cerné, creusé, expliqué, de façon à faire apparaître les figures cachées. Le texte vient alors révéler l'émergence d'un non-dit, ou de ce qui a été perdu dans l'écriture. En d'autres termes, il devient une tension vers l'inaccessible. Diverses tentatives linguistiques donnent leur forme au texte : description, condensation, fictionnalisation, symbolisation, métaphorisation et même traduction. Du point de vue artistique, le texte de Quignard peut être lu comme confrontation perpétuelle du non-dit et du représentable dans l'écriture. Cela met en cause le pouvoir de la langue en tant qu'outil d'expression et l'identité de celui qui l'utilise. Ainsi, dans cette partie, nous allons essayer d'étudier la représentation de l'œuvre d'autrui dans l'œuvre de Quignard. Qu'elle soit écrite ou picturale, l'œuvre suit un long chemin pour se révéler en tant que telle dans le texte de Quignard.

1. La représentation de l'œuvre artistique dans l'œuvre de Quignard :

Pour que l'on puisse comprendre la forme de la représentation des œuvres artistiques chez Quignard, il faut distinguer deux questions : que signifie une œuvre d'art ? et dans quel contexte est-elle exploitée dans le texte quignardien ? En effet, évoquant l'art -

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

peinture, sculpture, musique - l'œuvre de Quignard s'inscrit dans une série de longues recherches contemporaines sur le sens de l' « œuvre d'art » aujourd'hui. L'œuvre, le chef-d'œuvre, la non-œuvre ou le refus de l'œuvre sont des termes problématiques qui se répètent dans les études contemporaines. Sans avoir la prétention de clore les débats que ces notions suscitent, ni de rendre moins vagues les limites des notions en cause, notre objectif consiste à découvrir comment Quignard traite les œuvres d'autrui, et par conséquent nous allons essayer d'appréhender ce qu'il appelle lui-même l'œuvre d'art.

La notion d'œuvre, chez Quignard, se scinde en deux branches : l'œuvre écrite et l'œuvre picturale. La dernière peut englober tableaux, fresques, mosaïques, sculptures et gravures : il s'agit des images qui surgissent lors de la lecture, selon la description de l'écrivain, ou de celles images que l'on peut trouver dans une annexe, comme c'est le cas du *Sexe et l'effroi.* Il convient d'étudier en premier lieu l'œuvre picturale, puis de s'intéresser à l'œuvre écrite.

2. Tableaux vivants ou écriture baroque:

La présentation des tableaux du graveur vise à l'effacement de tout cadre. Plusieurs fois nous assistons à une description-analyse de l'un des tableaux. Le narrateur, avec un œil "objectif", en rapporte les détails, puis le lecteur passe imperceptiblement à un autre niveau : les figures se mettent à bouger, à errer dans des coins que nous avons imaginés limités ; le cadre s'efface pour laisser les personnages vivre hors-cadre. Ils parlent, rencontrent d'autres personnages et explorent de nouveaux espaces. Nous relisons le passage pour vérifier comment nous sommes arrivés à ce point, comment les figures du tableau se sont mises à parler et à marcher.

Analysant l'une des gravures de Meaume, le narrateur précise, par exemple, que c'est une

«gravure (…) en taille-douce avec des traits au burin. » (T.R.49),

qui montre Marie Aidelle assise sous les arbres : elle

« bouge ses orteils dans l'eau » (T.R.49), « elle a levé les yeux sur lui » (T.R.49),

puis le narrateur-critique insiste sur le fait que

« Cela est gravé. » (T.R.49).

L'analyse se termine avec Meaume qui

« a envie d'elle. Il va s'asseoir près d'elle. » (T.R.49)

Il y a un mouvement très discret à l'intérieur du tableau qui se concrétise avec les verbes *bouger, lever* et *aller s'asseoir*. L'unité spatio-temporelle de la gravure est remise en cause. Le narrateur analyse une gravure. Celle-ci montre Marie Aidelle "peinte" :

« elle a remonté sa robe sur ses deux genoux » (T.R.49),

La phrase suivante détache le lecteur du contenu encadré du tableau et l'oblige à reculer pour introduire le peintre dans sa vision :

« Il (Meaume) voit le reflet de ses cuisses blanches dans l'eau » (T.R.49)

Nous passons de l'intérieur d'un tableau à l'extérieur ce qui produit un élargissement du champ de vision. Ensuite,

en vertu de la loi du droit d'auteur.

« Il va s'asseoir près d'elle. » (T.R.49)

Un mouvement s'introduit et les figures fixes se mettent à bouger pour effacer toute sorte de frontière entre les tableaux peints. Nous doutons tout en croyant que nous n'avons pas bien compris, que quelque chose nous a échappé. Mais finalement, nous découvrons qu'effectivement les formes, les figures et la nature morte qui représentent un tableau, reprennent vie. Les détails se détachent de leurs caractéristiques secondaires pour se lancer dans un dialogue mimétique. D'un objet mort, d'une nature fixe et sans couleurs, surgissent des formes et des figures vivantes.

Autour d'un trait, qui peut symboliser, par exemple, un chemin perdu sur un tableau, se met à pousser de l'herbe qui reflète le mouvement de deux ombres marchantes. Les tableaux se confondent avec les récits du rêve et les personnages respirent dans un espace de fiction :

« Sur la gravure l'eau-fortier avance au milieu des tombes (…) Le vent siffle parfois. Les étoffes (…) bougeaient brusquement (…) Abraham et Meaume en profitent pour marcher (…) (ils)se perdirent » (T.R.42-43)

Ainsi, l'auteur effectue le passage d'un récit à l'autre. Du commentaire que fait un narrateur de l'un des tableaux, nous passons à un paysage vivant dans lequel deux figures se mettent à parler et à raconter une autre histoire. Un mouvement labyrinthique se crée dans chaque paragraphe et fait que le lecteur se perd. Chaque récit pourrait représenter une unité, mais un tel constat reste fragile car chaque unité contribue à la destruction de l'autre. La destruction est prise ici dans le sens de coupure. Quand une unité germe d'une autre, elle empêche la première d'achever sa croissance, elle la prive d'une clôture, de l'un de ses bouts (début, fin) - ce qui donne cette impression de destruction. Mais il faut souligner que le passage d'une unité à l'autre est imperceptible. Par conséquent même le terme "unité" est mis en cause. Les tableaux présentent des figures en mouvement. Cela enlève la notion du cadre et élargit l'espace de la représentation.

L'effet de cette technique est le mouvement et l'effacement de la limite. Le créateur et le produit de la création se mélangent dans un jeu de reflets. Le narrateur regarde un tableau. Il recule ensuite pour voir, sur le même "niveau", le peintre et sa création picturale. La troisième position est celle du lecteur qui regarde tout cela. Il y a trois positions et chacune présente une perspective différente. La présence de l'eau à l'intérieur de l'espace peint et à l'extérieur, dans le vrai paysage décrit par le narrateur, fait l'effet d'un miroir. Elle produit l'effet d'un trompe-l'œil. Quand le lecteur change de position il voit différemment ! Ici nous assistons à un franchissement de niveaux narratifs car il y a une séparation entre le narrateur et le narré ou plutôt entre le monde racontant et le monde raconté. Il y a une volonté de voir toujours ce qu'il y a à côté.

En fait la description chez Quignard est moins une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analyse de l'activité perceptive du personnage contemplant, c'est-à-dire le peintre. Il nous montre, comme dans l'exemple précédant, les impressions, les découvertes progressives, les changements de distance et de perspective de celui qui regarde. Nous pouvons trouver des termes désignant les illusions d'optique qu'elle peut créer et les impressions mensongères qu'elle peut susciter et dissiper. La contemplation devient alors une activité intellectuelle et souvent physique dont la relation est souvent un

en vertu de la loi du droit d'auteur.

récit. Comme c'est le cas de la gravure de Marie Aidelle qui bouge et d'Abraham qui marche. Ici, se manifeste le travail de l'essayiste qui possède les documents, qui enquête sur les techniques de la gravure, et qui se considère, comme nous l'avons déjà signalé, comme un spectateur à l'instar du lecteur. Il va s'adresser à la perception sensorielle de ce dernier. Par le biais d'une narratologie visuelle, puisqu'il s'agit d'une œuvre à l'eau forte, le chapitre XI va de même nous communiquer des sons :

« le vent siffle » (T.R.41), « sous les pieds les vitraux jaunes tombés à terre se mettent à craquer » (T.R.41),

Des couleurs :

« route rose » (T.R.43), « herbe jaune » (T.R.41), « ciel bleu » (T.R.43),

et un mélange d'odeur et de goût différent :

« un miel ou un lait épais » (T.R.42) ;

Nous pouvons même trouver des sensations de toucher :

« la chaleur est torride » (T.R.42).

Tout cela est mis dans une perspective de trompe-l'œil :

« une route vide et couverte de mirages qui ondulait comme l'eau devant eux. » (T.R.43)

Vers la fin il va faire une remarque :

« Voilà ce qu'il avait gravé. » (T.R.45)

Pour bien rappeler qu'il s'agit d'une œuvre picturale. Plus tard, nous allons trouver la même phrase dite à propos de la fresque de Médée dans *Le Sexe et l'effroi.*

L'effacement des cadres, l'entrecroisement des lignes peintes et le reflet, suggéré par la présence de l'eau jouant le rôle du miroir qui double les formes, engendrent un effet de surcharge. Celle-ci est accentuée par le bizarre et l'inattendu qui se concrétisent dans le texte et provoquent une illusion de mouvement. Les représentations étranges et la surcharge produite par l'effet de l'entrecroisement des formes visuelles ou narratives produisent cette impression. Ainsi, chaque tableau ou gravure se présente dans une autonomie parfaite à l'égard de l'ensemble du texte. Le lecteur oublie le point de démarrage de la représentation dans sa tentative de suivre les mouvements, les couleurs et les sons qui s'en dégagent avec une intensité éblouissante. Focillon, dans son livre *Vie des formes,* explique que de telles représentations :

« vivent par elles-mêmes, avec intensité, elles se répandent sans frein, elles prolifèrent comme un monstre végétal (…). Elles se détachent en s'accroissant, elles tendent de toutes parts à envahir l'espace (…). » [276]

L'influence de l'art baroque est également présente dans tout le texte à travers les noms des artistes, la technique ou les titres des tableaux.

Dans ce domaine nous remarquons une certaine innovation de l'écriture quignardienne. Certes il ne s'agit pas de la première fois qu'il lie la peinture à la littérature. *La frontière, La nuit et le silence, Le Sexe et l'effroi* sont les livres dans lesquels il a traité la question de l'image, comme il le fait dans sa rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire.* Mais le point commun entre tous ces

[276] ***Jean Babelon, Histoire de L'art 3, Op. cit., p. 370.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

livres est la présence des images concrètes dans la publication. Quand Quignard veut parler d'un tableau, ou d'une image, la plupart de temps il le reproduit et puis il le commente. Dans *La frontière*, où il entreprend d'établir l'histoire des Azulejos du Palais Fronteira à Lisbonne, il insère les reproductions des tableaux à l'intérieur de son livre et raconte ensuite l'histoire. Démarche identique pour l'œuvre de Georges de La Tour. Il s'explique sur ce procédé dans letraité VII *« Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas »,* dans le premier tome des *Petits traités.* Pour lui

« Littérature et image sont immiscibles. » [277]

Et toute tentative de la part des peintres et des écrivains à fondre ces deux expressions est vouée à l'échec. Il fonde ses arguments sur la théorie spinoziste qui expose que :

« Un mode d'expression ne se transpose en un autre qu'à la condition de sa perte. » [278]

Et sur la phrase que prononça Gorgias à Athènes :

« Ce que l'œil voit, la bouche ne peut le prononcer ; ce que la bouche prononce, la main ne peut le toucher ; ce que la main étreint et palpe, le nez ne peut le sentir etc. » [279]

Il refuse de mélanger lecteur et spectateur car l'image « est proprement l'interdit du dire » [280] .

Alors qu'est-ce qui le pousse, dans *Terrasse à Rome,* à présenter à son lecteur des images et des tableaux écrits ? *« saint Jean dans l'île de Pathmos », « Héro et Léandre », « sainte Paule dans le port d'Ostie »,…*entres autres, sont des tableaux décrits ! Au début du livre, le narrateur ne cherche pas à offrir quelque chose de clair à son lecteur ; au contraire : il renforce le sentiment du doute. Mais, ensuite, il semble vouloir transformer le lecteur en spectateur, en lui donnant tous les détails minutieux du tableau pour le laisser "voir" tout en continuant à lire :

« Le personnage, la tête dans l'ombre, porte un gilet de taffetas noir déboutonné qui laisse voir l'anatomie très belle. Il est tourné de gauche à droite et regarde de face, assis. Les jambes sont ouvertes(…)sa main droite désigne (…) à gauche (…) au-dessus de la main gauche (…) la tête (…) toute la lumière (…) est portée sur le ventre et les parties naturelles (…). » (T.R.88-89)

Dans cette démarche – associer l'image et le texte tout en soulignant leur incompatibilité et la difficulté de leur cohabitation dans l'espace livresque – Quignard écrit la perte. Il souligne la perte que produit le transport d'un mode d'expression à un autre, mais en même temps il le produit dans son écriture ce qui donne au lecteur un sentiment supplémentaire cette perte qui s'est produite lors de l'acte de "transport". Nous pouvons imaginer que le rapprochement entre image et texte produit un trou, qui va d'ailleurs se renforcer dans la description de l'image et dans l'écriture fragmentaire. Ce trou, ou cette

[277] ***Petits traités I, p. 134.***

[278] ***Ibid., p. 135.***

[279] ***Ibid., p. 133.***

[280] *Ibid.,* p. 133.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

part manquante que les deux modes d'expression vont afficher devient la trace de ce lien impossible, l'expression de la perte dans l'écriture. Nous allons voir plus loin l'hésitation du lecteur dans sa manière de recevoir le texte comme le seul repère dans cette écriture de la perte. Ici, l'auteur refuse encore une fois de sacrifier un mode d'expression, il veut tout utiliser : formes et mots se réunissent chez lui pour combler la part perdue, ce vide autour duquel tourne l'écriture de la perte.

Selon l'auteur :

« L'image est proprement « l'interdit » de dire. » [281]

Or le dire est souvent troué, mutilé, scandé par un *« non-dit »*. Ainsi, le mélange de ces deux impossibilités dans l'écriture produit un violent sentiment de perte lors de la réception de l'œuvre. Lecteur ou spectateur, la confusion entre les deux modes d'expression chez Quignard influence la réception de son œuvre. La nature du message adressé joue un rôle important dans la disposition de celui qui va le recevoir : le lecteur. Dans *Terrasse à Rome*, l'auteur joue avec le cadre des tableaux et la lumière qui définit la limite des figures représentées ; dans *Le Sexe et l'effroi*, comme nous allons le voir ultérieurement, il développe d'autres procédures textuelles et visuelles. Dans cette attitude de l'auteur envers la représentation de l'œuvre artistique, nous trouvonsles mêmes convictions que nous avons signalé au début à propos de la problématique générique de l'œuvre. Voulant profiter de toutes les procédures littéraires et artistiques, c'est l'écriture elle-même qui est, ici, mise en cause.

3. Le roman de l'artiste :

La présence de l'artiste dans le roman de Quignard sert de prétexte à une représentation du milieu des Beaux-Arts, de ses préoccupations, des formes qu'il peut connaître et des problèmes techniques ou esthétiques qui se posent à lui. Le roman permet, aussi, une exposition plus ou moins fine de l'état des arts et de la critique de cette époque. C'est pourquoi la référence picturale est toujours rappelée avec insistance. Gravures, peintures et dessins s'inscrivent partout au fil du roman. Dans ces passages, le lecteur s'intéresse aux formes, ce qui fait surgir un autre type de rapport au texte qui se manifeste plus exigeant. Ce roman pourrait aussi se définir comme un jeu élitiste déstiné à un public choisi. Il déclenche une méditation sur la création artistique.

Accumulation de références, citations, usage réitéré de termes techniques risquent de retarder la lecture du texte. Le lecteur sent une certaine ambition culturelle qui adopte essentiellement deux formes : choix d'un lexique spécialisé et multiplication de noms des artistes, parfois seulement cités comme au hasard d'une phrase, comme celui de Claude Mellan, parfois rapidement commentés en un rapprochement plus ou moins convaincant avec une situation donnée, comme c'est le cas pour Gérard Van Honthorst. Le corpus cité n'est pas pour autant dépourvu d'intérêt. Si le nom de l'artiste vaut pour lui-même, le choix des artistes de référence est pour Quignard une manière de se situer dans une mouvance esthétique.

Dans ce domaine, *Terrasse à Rome* est construit sur la base du *roman artiste* selon

[281] ***Ibid., p. 133.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

le terme de Melmoux-Montaubin [282] . On y trouve tous les éléments nécessaires pour l'apparition d'un tel genre du roman : femme (Marie Aidelle), professeur (Abraham Van Berchem ou Claude Gellée le Lorrain) et médecin (Marcello Zerra) accompagnent l'artiste et proposent une réflexion esthétique placée, parfois, sous le signe de l'impuissance créatrice. Au début, Meaume est occupé à déshabiller les femmes, à dénuder les sexes et à en souligner à la fois la force matérielle et la puissance symbolique. Il explique à Nanni :

« Ne ressentez pas de gêne en me parlant de la sorte. Moi, mon sexe se dresse à chaque fois que je pense à votre regard, même quand je suis dans la rue, même quand je travaille à l'atelier. » (T.R.16)

Lors la relation de Meaume avec Nanni, l'art, pour lui, devient secondaire. L'artiste s'abîme dans l'érotisme. L'art et l'artiste s'échouent dans la transmutation de l'érotique en œuvre d'art, et les deux amoureux font l'amour « dans le jardin. (…) dans la cave en s'éclairant avec une lanterne sourde en fer. (…) sur une barque qu'elle a louée pour la journée. » (T.R.17). Si l'érotisme n'épuise pas les relations de l'artiste et de la femme, les fantasmes soulignent un aspect essentiel de la représentation de l'artiste, à savoir l'impossible réconciliation de l'art et de la femme.

La femme est, en effet, couramment présentée comme une incarnation de la société. Ennemie, en ce sens, de l'artiste, elle est vouée à l'ignorer ou à le détruire. Nanni devait se marier : à travers son attitude, se représentent les règles et les mœurs sociales. Après l'accident, elle demande à Meaume de quitter la ville. Comme si Quignard voulait garder l'artiste en le protégeant de la femme qu'il aime. Même sa relation avec Marie Aidelle est maintenue dans le cadre d'une sexualité pure, détachée de toute emprise sentimentale. Elle pourrait représenter la prostituée qui symbolise le partenaire, ou le complice, qui n'empêche pas l'artiste de continuer sa création et de produire. Elle est sa compagne de prédilection. Après avoir eu le visage brûlé, Meaume s'est réfugié chez les prostituées, dont la figure ne recouvre pas uniquement une signification négative. Parce que prostituée rime avec stérilité, elle délivre l'artiste de tout risque de paternité "réelle" pour mieux lui permettre la "paternité" symbolique de ses œuvres à venir. C'est la contre-face de la femme Nanni qui stérilise l'imagination. La prostituée console, motive et protège l'artiste d'être père.

Car l'enfant est un autre élément fondamental du procès que l'artiste instruit contre la femme. Au moment où Nanni déclare à Meaume qu'elle a un petit, « il la regarde. Puis il fait non avec la tête. Il court. » (T.R.26). Dans l'univers créateur, l'enfant est une machine de guerre contre le célibat et la tranquillité. Il exige de l'artiste un ancrage croissant dans le réel de ce monde. Il faut bien le nourrir, le soigner et cette seule exigence entraîne des concessions rédhibitoires. C'est pourquoi il faut l'éviter à tout prix, ce qui explique le refus de Meaume d'avouer sa paternité à son fils, Vanlacre, à la fin du roman. La paternité apparaît comme un substitut dégradé de la création esthétique, dans lequel s'épuise le pouvoir créateur de l'artiste. L'enfant est une explosion de vie qui exige nécessairement une déperdition de force créatrice. L'errance de Meaume commence au moment où il a suspecté la naissance de son enfant. Il s'est enfui pour ne pas savoir et pourtant il a été toujours hanté par sa présence, par sa naissance. Dans la scène où son fils l'égorge,

[282] Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, *Le Roman de l'art,* Klincksieck, 1999.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Meaume n'est pas surpris : c'est comme s'il savait, comme s'il attendait ce moment toute sa vie.

Cette absence de famille est le support d'un retrait du monde, exprimé emblématiquement dans son refus de la femme qui représente la société. Avec une telle attitude, ce sont les conventions sociales dans leur ensemble que repousse l'artiste. Célibataire et sans enfant, il se présente comme un marginal en rupture avec la société. Cette situation est accentuée parfois par un soupçon d'homosexualité. Le lien entre les hommes, dans ce roman, est suspect : Abraham et Oesterer : « il y a une image (…) montrant le vieil Abraham prenant Oesterer dans l'écurie. Meaume affirmait qu'il les avait surpris en effet tandis que le plus jeune s'inclinait devant le plus âgé » (T.R.80), ou encore Meaume et Poilly qui est présenté comme son « compagnon romain » (T.R.29). L'un des tableaux de Meaume, commenté par Monsieur Gaston Le Breton, montre la sensualité de la technique de l'artiste devant le corps masculin :

« Le personnage, la tête dans l'ombre, porte un gilet de taffetas noir déboutonné qui laisse voir l'anatomie très belle. (…). Toute la lumière, dont on ne voit pas la source, est portée sur le ventre et les parties naturelles en violent turgor. » (T.R.88-89)

Ce projet de picturalisation du texte littéraire ou de littérarisation du texte pictural suppose d'une certaine manière le défaut de la langue et exige pour le combler le recours à d'autres formes d'expression. C'est la faille, que nous avons signalé à plusieurs reprises dans notre étude, de laquelle, l'auteur va profiter pour restructurer les données du passé afin d'introduire l'idée de l'imprévisible dans l'avenir. Cela nous pousse à nous interroger sur la présence de la notion de l'œuvre artistique dans l'œuvre de Quignard. Il faut souligner que dans *Terrasse à Rome*, le lecteur reste dans le domaine de la fiction, c'est-à-dire, il accepte tout ce que l'auteur lui offre sans développer une vision critique. Comme nous l'avons souligner auparavant, il se laisse guider par les mots. *Le Sexe et l'effroi* est un essai, l'auteur va donc pouvoir y intégrer de vraies fresques pour les commenter ensuite. De plus, il va rajouter au milieu de son livre une reproduction réelle des fresques commentées. Le lecteur d'un essai est donc censé être plus exigent que celui d'un roman. Mais avant de développer ces réflexions, restons sur le concept de l'œuvre de l'art et essayons de voir comment Quignard va le représenter dans son écriture.

4. La fresque, une œuvre d'art :

La couverture du *Sexe et l'effroi* montre la fresque de la maison du poète tragique à Pompéi. Le titre en est donné sur la quatrième couverture : « Héra portant le voile aidée par le démon Somnus », mais la partie reproduite ne montre que le visage de Héra, en mettant en relief son regard. Ainsi, le titre de la fresque ne correspond pas à la partie choisie. La mention entre parenthèses : *(détail)*, nous signale d'ailleurs que l'écrivain a fait son choix en ne nous montrant que la partie de la fresque qui l'intéresse. En feuilletant le livre, on trouve, en son milieu, quatre pages reproduisant douze figures en couleurs, numérotées, avec leurs titres et leurs origines. Dans la table des matières à la fin du livre, les titres des chapitres : *« Parrhasios et Tibère », « La peinture romaine », « Le taureau et*

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

le plongeur » et *« La villa des Mystères »* confirment que l'on tient entre les mains une étude sur l'art. Le lecteur, qui n'en serait pas tout à fait convaincu, lit en outre dans l'avertissement : « cette chose regardée en même temps, nous ne pouvons en aucun cas la voir », « l'homme est celui à qui une image manque », « l'homme (…) cherche une image derrière tout ce qu'il voit » (S.E.9). Tout montre donc qu'il s'agit bien d'une étude sur l'art [283] . Pour ceux qui connaissent Quignard, *Le Sexe et l'effroi* s'inscrit dans la suite d'une série d'ouvrages qui associent littérature et œuvres picturales, comme *La nuit et le silence, Georges de La Tour* (1991) et *La frontière* (1993). En regardant les images de l'annexe, le lecteur comprend de suite qu'il est question du monde gréco-romain et de sa production artistique. Alors des questions se posent : Quignard va-t-il restaurer ces peintures dans leurs intentions premières comme le font la plupart des historiens de l'art [284] ? s'agit-il d'une démystification savante pour écarter les voiles et dissiper les préjugés sur des œuvres d'art oubliées ? Puisque le livre est présenté sous forme d'essai, le lecteur ne peut pas s'empêcher de faire des hypothèses sur les visées de l'écrivain. Un essai veut montrer, expliquer et argumenter une certaine vérité. Ce n'est pas un roman, où le lecteur se laisse guider passivement par le rythme particulier de la fiction. Dans l'essai, le lecteur maintient son esprit critique en se lançant dans l'aventure argumentative que prpose le livre.

Les images reproduites au milieu du livre ont pour titres (repris dans l'annexe) :

- « Ménade penchée au-dessus du fascinus d'un satyre aux oreilles pointues »
- « Satyre assaillant une ménade qui tient encore son voile »
- « Homme ôtant le voile dissimulant le sexe d'une femme à la poitrine bandée »
- « Pan saillissant une chèvre »
- « Téléphe tétant la biche sur le mont Parthénion »
- « Les Thébaines devenues ménades s'apprêtant à démembrer et à dévorer cru le roi Penthée »

Tous les titres suggèrent une action. S'agit-il d'une spécificité de la peinture antique ? ou la marque d'un choix de Quignard ? Les actions représentées dans ces œuvres indiquent toutes le moment culminant, le climax, qui scande le tableau en un avant et un après, comme nous l'avons déjà souligné à propos de l'accident de Meaume dans *Terrasse à Rome*. Dans *Le Sexe et l'effroi*, cette représentation de l'acte est le résultat d'un choc entre deux "images" : "avant" et "après". Pour le dernier titre, par exemple, la fresque nous montre le point culminant de la métamorphose : avant, les Thébaines n'étaient pas encore *« devenues »* des ménades ; après, elles ne le seront plus. Cette rencontre entre deux images produit l'intensité de la représentation artistique. Or, c'est le même art de la rencontre, ou du choc, que Quignard va adopter dans la représentation de l'œuvre artistique d'autrui au sein de son œuvre à lui.

[283] D'ailleurs, ce livre ne figure pas parmi les autres livres de Quignard dans la section littérature française en librairies. On le trouve en outre dans la section Beaux-Arts.

[284] On pense notamment à Paul Veyne et son œuvre *Les Mystères du Gynécée,* Gallimard, 1998.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Ces titres nous interpellent. Le fait que l'image, la fresque, appelle toujours un avant et un après, elle nécessite le besoin de raconter et celui d'écouter. Le point culminant que nous venons d'évoquer signifie qu'il y a eu un chemin déjà parcouru, et que ce chemin a encore une suite. En d'autres termes, une représentation pareille nous pousse à nous interroger sur le début et la fin : chaque fresque représentée est l'appel d'une histoire, dont le lecteur a besoin de connaître les tenants et les aboutissants. C'est pourquoi Quignard commence parfois par le récit, le conte, pour arriver à la fresque. Le résultat d'une telle démarche est double : d'un côté, les figures immobiles de la fresque reprennent vie dans un autre contexte plus large, celui du conte ; de l'autre côté, les personnages de l'histoire acquièrent depuis leur première apparition le pouvoir tragique de leur destin. Ils ne se développent pas progressivement sous les yeux du lecteur. Ils sont ce qu'ils sont dès la première minute. Leur nom suffit pour diffuser la condensation tragique de leur histoire. Dès le début, ils sont à la limite de leur personnalité. Quand Quignard commence à raconter, le personnage est déjà exclu, expulsé de son environnement, et symétriquement il est détaché de la fresque.

Examinons le texte. Ce qui nous attire tout de suite dans le livre, c'est la démarche spécifique de l'essayiste pour démentir et décevoir toute attente de la part du lecteur. Les hypothèses qui se sont formées dans son esprit, selon la mise en forme du livre, vont s'écrouler dès les premières pages. Il ne s'agit pas d'une analyse ou d'une tentative pour interpréter des œuvres picturales. Tout au long du livre, l'essayiste ne se réfère jamais aux images des fresques mises en annexe, et on ne peut alors que s'interroger sur la raison de leur présence. Pourquoi leur donne-t-il des numéros comme s'il allait s'y référer régulièrement? Pourquoi les met-il au milieu du livre et non pas à la fin comme c'est le cas de la plupart des livres d'art ?

En revanche, l'essai offre une étude ou des analyses détaillées consacrées à des œuvres picturales qui ne figurent pas dans la liste des images de l'annexe. Nous pensons notamment aux fresques du *plongeur de Paestum* et des *Taureaux de Tarquina*. Le refus d'expliciter les œuvres montrées et les détails concernant des œuvres non-représentées produisent une certaine contradiction, apparemment voulue de la part de l'auteur. Cela contribue à perturber la confiance qui est censée s'établir entre l'essayiste et le lecteur, et s'ajoute aux déceptions concernant l'attente de ce dernier.

Pourtant, nous ne pouvons pas dire que les œuvres picturales de l'annexe n'ont aucune raison d'exister. En les méditant, le lecteur se souvient des termes lus dans le texte. Ces images renvoient à des mots, ou des mots renvoient à des fresques. Les seins bandés et les voiles, de lafresque de la *maison du Centenaire à Pompéi* (figure 8), renvoient à l'*anasurma,* auquel Quignard consacre un long développement explicatif, ou plutôt descriptif (car son but n'est pas d'expliquer quelque réalité que ce soit). La sculpture du sexe masculin, du *Museo Archeologico Nazionale* de Naples (figure 5)*,* renvoie au *fascinus*. Le dessin de la *Coupe attique du peintre Pedieus,* du *Musée du Louvre* (figure 6), montrant une scène de sodomie et de fellation, met en lumière les mœurs de la société romaine : l'*irrumare* et la *pudicitia*.Le saillissement de la chèvre par Pan, (*Naples, Museo Archeologico Nazionale*)(figure 9), est *ferinas voluptates* et *libidines illicitas.* Or, ce besoin de ramener les figures insérées au texte d'une façon plus explicite ne naît pas par hasard dans l'esprit du lecteur : c'est une demande provoquée par le texte lui-même.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Quand Quignard consacre des passages à parler des peintres, de leurs techniques et de leurs productions dans le deuxième chapitre, *« La Peinture romaine »,* le lecteur peut s'étonner de l'absence de références aux œuvres et aux artistes qui figurent parmi les images choisies dans l'annexe. Ce deuxième chapitre est consacré aux peintres : Parrhasios, Euphranor l'Athénien, Polygnote, Aristide de Thèbes…etc. : Pourquoi ne dit-il rien de la coupe attique de Pedieus (qui figure parmi les images de l'annexe) ?

En fait, cette mise à l'ombre volontaire contribue à établir une communication plus dense entre le texte et l'image. Quignard élargit l'espace de cette communication. L'image reste présente tout au long du texte, elle ne concerne pas qu'une partie, qu'un paragraphe ou qu'un chapitre. Une sorte de dialogue naît entre le mot et la forme sans qu'aucun des deux n'intervienne dans l'espace de l'autre et sans que l'écrivain ne souligne ce rapprochement. L'espace peint, les formes et les couleurs ajoutent aux mots une profondeur sans avoir la prétention de les expliquer ou de les éclaircir. De la même manière, les mots, puisque la plupart sont en latin, ajoutent une sonorité à ces fresques oubliées et figées sur des murs silencieux ; ce qui contribue à les détacher de leur instantanéité spatiale et les projette dans un mouvement sonore et temporel. Ainsi, en refusant de se référer directement à ces images, Quignard remet en cause la question de l'œuvre d'art en agressant ses limites. Dans la fresque de la maison des Vettii, le titre nous évoque que les Thébaines *« devenues »* ménades *« s'apprêtant »* à démembrer et à dévorer : deux verbes de mouvement, "devenir" et "s'apprêter", annoncent une transformation, une métamorphose qui va trouver son écho dans le texte de Quignard lorsqu'il raconte le désir animal de ces femmes dévoratrices de chair humaine. De la même manière, le peintre met en scène l'acte de la dénudation en dessinant les voiles qui cachent le sexe de la femme et sa poitrine, dans la figure 7 : la femme ne sera pas pareille après. Dans le mouvement suggéré de ces voiles, l'œuvre est toujours ouverte au risque.

On peut ainsi constater que les représentations des œuvres picturales qui figurent dans l'annexe ne sont là que pour renforcer une notion ou un mot mentionné dans le texte de Quignard. En essayant de rapporter un certain mouvement dans ces fresques, c'est l'idée même de cadre qui est mise en cause. Nous avons déjà vu cette technique dans la première partie en travaillant sur le mouvement dans les gravures de Meaume dans *Terrasse à Rome* : une attaque qui peut être interprétée comme une sorte de déchirement. Mettre en relief une partie de la fresque, c'est indirectement négliger ou détruire son unité, comme nous venons de le voir à propos de la fresque de la couverture. L'essayiste coupe, puis fait un montage selon le scénario qu'il a écrit. Le résultat : une fresque se réduit à un détail et ce dernier s'insère dans un contexte où il va devenir une unité qui entre en relation avec un mot, en écho avec un son perdu, pour qu'une nouvelle œuvre s'érige et se construise à partir de ces morceaux ou de ces bribes. Ceci signale une procédure d'installation de la perte. L'absence de référence aux images de l'annexe est une autre façon de donner vie à ces fresques, en les considérant comme des fragments, produits de deux forces en lutte. Ils sont énergétiques car ils regroupent la force du mot et celle de la forme. Quignard veut ainsi laisser l'œuvre parler d'elle-même, et ne cherche pas à guider l'esprit et le regard du lecteur. Les fresques de l'annexe deviennent alors un texte à part : un texte écrit, un texte qui signifie et qui fait vaciller la notion de forme.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Pour essayer de mieux comprendre ce procédé, il convient de voir comment Quignard représente les œuvres picturales d'autrui dans son texte, et donc de s'intéresser à celles qui sont décrites et qui ne figurent pas dans l'annexe.

Nous pouvons relever trois façons, chez Quignard, de les représenter :

1. Il cite des écrivains qui ont décrit l'œuvre d'un peintre ou d'un sculpteur. La citation est mise entre guillemets, suivie du nom de l'auteur, du titre de son œuvre, puis des numéros du chapitre. La mise en forme témoigne d'une honnêteté scrupuleuse de Quignard, qui prétend nous transmettre exactement ce qui a été écrit, la vérité telle qu'on l'a décrite. C'est le cas du tableau de la *Morte allaitante* d'Aristide de Thèbes:

« Pline l'Ancien a décrit un tableau d'Aristide de Thèbes qu'Alexandre aima au point qu'il le vola lors du sac de la cité en –334 : « Une ville est prise ; une mère est blessée à mort ; son nourrisson rampe vers son sein dénudé. Le regard de la mère exprime son effroi de le voir téter son sang au lieu du lait tari par la mort » (Pline l'Ancien, Histoire naturelle, XXXV, 98). » (S.E.58)

Cette représentation, censée être directe ou "fidèle", nous pousse à nous interroger sur le style. Les phrases courtes rappellent l'écriture fragmentaire de Quignard ; le sein dénudé, le regard de l'effroi et la mise en relief de la mère sont des éléments quignardiens malgré la référence directe au livre d'un autre écrivain. Cela laisse surgir un doute : malgré la référence et la mise en scène opérée par la ponctuation (guillemets, parenthèses, deux points et le titre en italiques), nous ne sentons pas la disparition du style ou de l'univers de Quignard, que nous entendons parler dans la citation qui est censée être celle de Pline l'Ancien. Ce sont sa voix, ses mots et ses phrases. La présence de Pline l'Ancien en majuscule suivie des deux points et des guillemets ne réussit pas à convaincre. Dans la traduction des œuvres de Pline l'Ancien par Jean-Michel Croisille, publiée aux éditions *Les Belles Lettres* 1985, on peut lire le même passage traduit en bien plus grande proximité avec le texte original :

« (…)Aristide de Thèbes. Celui-ci fut le premier peintre psychologique ; il sut exprimer les sentiments humains, que les Grecs nomment ### , ainsi que les passions ; son coloris est un peu dur. Comme œuvre de lui il y a : un Nourrisson qui, lors de la prise d'une ville, rampe vers le sein de sa mère en train de mourir d'une blessure ; on voit que la mère s'en aperçoit et craint que, son lait étant tari, il ne suce son sang. Alexandre le Grand avait fait transporter ce tableau à Pella, sa patrie. » [285]

Nous notons plusieurs différences importantes entre les deux versions : la remarque concernant Alexandre le Grand s'est déplacée et est mise hors citation chez Quignard, comme si la précision venait de lui-même : il emploie d'ailleurs le terme "*voler",* comme s'il voulait marquer son territoire par le choc que ce verbe peut provoquer chez le lecteur. Sans doute le résultat est-il le même, mais nous sentons la différence dans le choix des mots : "voler" est plus quignardien, plus provocateur et porteur d'agressivité que

[285] ***Pline l'Ancien, Histoire naturelle, livre XXXV, section 98, texte établi, traduit et commenté par Jean-Michel Croisille, éditions Les Belles Lettres, Paris, 1985, p. 78. Texte de Pline : « Aequalis eius fuit Aristides Thebanus, is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci "éthè", item perturbationes, durior paulo in coloribus. Huius opera….oppido capto ad matris morientis ex volnere mammam adrepens infans, intellegiturque sentire mater et timere, ne emortuo e lacte sanguinem lambat, quam tabulam Alexander Magnus transtulerat Pellam in patriam suam. ».***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

"transporter". De même, les remarques concernant la technique de la peinture d'Aristide ne figurent pas dans la version quignardienne. La version de Croisille commence avec le Nourrisson, tandis que celle de Quignard met en relief la mère. Ainsi, nous pouvons dire qu'il y a une entreprise de dramatisation qui ne porte pas seulement sur le lexique mais aussi sur la situation : le simple déplacement d'une virgule ou d'un point crée un déplacement de sens. Dans la version quignardienne du tableau d'Aristide de Thèbes, le lecteur se sent plus proche du personnage féminin : il s'agit bien du regard de l'effroi. Il oublie le tableau, l'auteur (Pline l'Ancien) et même le peintre pour ne se concentrer que sur le regard qui s'associe au thème traité par l'essai [286] .

Dans un article de *La Libération*, Philippe Lançon exprime les mêmes interrogations après sa lecture des *Ombres errantes*. Il met le texte de Quignard face aux faits historiques et constate en comparant les deux :

« Il ne la conte pas comme ça. (…). Il ne précise pas (…). Il ne rappelle pas (…). Il ne cite qu'une phrase (…) ».

Puis à la fin, il conclut :

« Il reprend sans cesse ses anciens. Mais il le fait en baroque, en menteur vrai : il les repique, les retaille. » [287]

Il faut souligner que trois ans après le prix Goncourt, les critiques et les journalistes se posent encore les mêmes questions et ont le même doute à propos de l'authenticité des faits dans l'écriture de Quignard. Francine de Martinoir, dans son article dans *La Croix*, évoque le *« plaisir de manipuler »*. Pour elle, l'auteur

« a toujours aimé traduire parfois de façon hasardeuse ou inexacte – des morceaux de phrases, en particulier latines ou grecques, ou détourner des étymologies »,

Il

« tente de s'approprier les thèmes, les situations, les figures de l'univers chrétien, pour les insérer dans ses listes, ou pour jouer avec le sensationnel, le "scoop". » [288]

Ainsi, dans ce type de représentation, censée être la plus directe, l'incertitude s'installe quant au traitement de la citation. Sans doute Quignard n'a-t-il rien changé des éléments du tableau d'Aristide de Thèbes. Mais le simple déplacement des éléments de ce tableau fait que nous n'en avons plus la même vision. Il s'inscrit dans une série d'œuvres qui vont

[286] Dans le XXI[e] traité « Jésus baissé pour écrire » des *Petits traités I*, on peut remarquer le même déplacement avec un degré moins grave, mais qui renforce cette idée. Quignard cite Cao Xueqin et il donne la référence complète « (Cao Xueqin, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, Paris, 1981, page 684)». La citation de Quignard commence par « Soudain il s'aperçut… », *Petits traités I*, p.521 ; tandis que la phrase de l'écrivain est celle-ci : « S'attachant niaisement à la contempler, il s'aperçut que… », Cao Xueqin*, Le Rêve dans le pavillon rouge,* Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1981, p. 684. Le fait d'introduire un adverbe dans une citation n'est pas un pur hasard. Il aurait pu le mettre avant les guillemets pour être plus fidèle à la version originale. De plus, le saut des paragraphes n'est pas respecté.

[287] « Les pensées de Pascal Quignard » par Philippe Lançon, La Libération, 26 septembre 2002.

[288] « Pascal Quignard au royaume de l'enfance » par Francine de Martinoir, La Croix, 3 février 2005.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

lui attribuer un autre sens : non plus celui du drame du nourrisson qui suce le sang, mais celui du regard d'effroi de la mère, de la femme, qui entre en relation et en réseau avec d'autres fresques montrant des patriciennes ayant le même regard devant le dévoilement du *fascinus*. Ainsi, Quignard, tout en affectant de garder l'intégrité du texte de Pline l'Ancien et l'œuvre d'Aristide de Thèbes, réussit à les fragmenter et à les recomposer avec d'autres œuvres. Il les déchiquette pour les faire dialoguer avec d'autres. Nous sommes sans cesse impressionné par la part que prend la perte dans une telle procédure.

2. Le chapitre VIII porte le titre de « Médée ». Il se trouve après l'annexe du milieu du livre, où figure la fresque de Médée provenant de la maison des Dioscures à Pompéi. Après avoir vu la fresque, le lecteur s'attend à une analyse de cette dernière. Or le chapitre commence en rappelant les deux tragédies de Médée : la tragédie grecque d'Euripide et celle romaine de Sénèque. Puis Quignard entame un conte : « Le conte est celui-ci : Jason était (…) » (S.E.186). Le conte est entrecoupé de citations d'Ovide : « *(Ovide, Métamorphoses, VII, 86). » (S.E.187).* Les actions s'enchaînent en suivant la cadence rythmique du style de Quignard, pour nous transporter dans l'univers du conte et nous faire oublier la fresque. Brusquement, à l'instant de la mort "racontée", le conte s'arrête et nous lisons : « Voilà l'instant de la peinture. » (S.E.189). Après la succession des actions, un tel arrêt produit un effet de choc car il provoque un déplacement non préparé accompagné d'une invasion de lumières et de formes. Un étouffement de voix et une libération agressive de couleurs. D'une façon instantanée, nous nous retrouvons dans les détails inattendus ou plutôt oubliés de la fresque. La précision nous surprend : *« Médée se tient debout sur la droite. Une longue tunique plissée (…). La main droite (…) la main gauche tient. Le regard se tourne vers les enfants (…) : l'un est debout (…), l'autre se tient assis (…) » (S.E.189)*; le paragraphe suivant nous présente une autre fresque : *La fresque de la maison de Jason*. Il se termine par un espace blanc et une étoile suivis par un autre fragment qui commence par : *« La Médée d'Euripide… » (S.E.190),* et qui nous renvoie au récit, loin de la fresque.

Ce qui nous retient ici est la dissolution que Quignard pratique sur l'œuvre picturale. Deux fresques, deux lieux différents, deux tragédies, et il choisit sa voix à lui pour conter. Avec une telle quantité d'œuvres diverses, nous avons du mal à préciser l'objet d'étude de l'essayiste : est-ce le style des écrivains ? la technique du peintre ? les actes de l'histoire ? Tout est là, mais aucun de tous ces éléments ne prend le dessus des autres. Des livres, nous passons à la fresque, puis à une autre fresque. Veut-il cacher des formes visibles par la voix ? veut-il effacer des figures peintes par des signes ? par des mots ? qu'est-ce qui reste de l'œuvre picturale ? de la fresque ? les fragments de l'écriture vont-ils constituer une unité picturale ? ou la fragmentation picturale va-t-elle donner une homogénéité à l'écriture quignardienne ? ou bien tout va-t-il se perdre ?

Pourquoi ne raconte-t-il pas directement la version d'Euripide ou de Sénèque ? veut-il confondre sa voix avec celle des autres écrivains ? la description de la fresque est-elle la sienne ou s'agit-il d'une traduction personnelle de l'une des œuvres citées, puisqu'il souligne la référence ? veut-il nous transmettre exactement ce qui a été dit ou écrit ? Non, puisqu'il conte. En passant du livre à la fresque, le résultat est identique : la représentation paradoxalise l'œuvre picturale en la fragmentant et en y introduisant une

en vertu de la loi du droit d'auteur.

perte, puisqu'elle est privée de son horizon de sens propre.

En d'autres termes, c'est le créateur qui est ciblé dans une telle démarche. L'œuvre se détache de toute sorte de lien pour s'élever librement dans l'espace de l'anonymat ; elle perd les repères qui l'inscrivent dans l'histoire. Donc, elle se perd. Médée devient l'œuvre. Dès que Quignard choisit le nom de Médée comme titre de chapitre en l'associant à la fresque et au livre portant le même nom, le personnage s'associe à sa mort et devient l'"image-mort". Médée se détache de tout : de son histoire, de ses enfants, de ses crimes et de son amour pour s'élever toute seule dans un nouvel espace. Ce n'est ni la Médée d'Euripide, ni la Médée de Sénèque, ni celle de la fresque de la maison des Dioscures à Pompéi. Et, de plus, il n'y a pas de Médée de Quignard.

3. La troisième façon de représenter des œuvres picturales dans l'essai consiste à partir de la fresque elle-même. Le chapitre X, *« Le taureau et le plongeur »*, commence par une réflexion personnelle liant le désir humain à l'instinct animal, qui est déjà apparue dans l'essai sous d'autres formes moins directes. Rien qui étonne le lecteur, qui a déjà lu l'histoire de Pasiphaé et a rencontré à plusieurs reprises des phrases comme : « L'animal n'est pas un étranger en nous. », et « Nous sommes nés animaux. » (S.E.205*)*. Quand Quignard souligne donc, au début du chapitre X, que « le désir est un assaut de l'animalité en nous » (S.E.219), le lecteur le prend comme la suite d'une réflexion déjà commencée, et attend plutôt un éclaircissement sur le titre du chapitre, l'histoire du taureau et du plongeur. Sans trop faire durer cette attente, Quignard précise que les romains ont laissé des vestiges et des "représentations". Intervient alors la fresque qui couvre la paroi centrale du fond de la chambre principale de *la tombe dite des Taureaux de Tarquinia*.

Dès la première phrase, le lecteur est impressionné par la précision : « la paroi centrale », « le fond » et « la chambre principale ». Date : « -540 ». Appartenance : « La famille des Spurinna ». Couleur : « rouge ». Figures : « un taureau excité », « deux groupes érotiques humains » et « une scène tirée des récits troyens » (S.E.220). Puis on entre dans les détails : « A gauche, accroupi, Achille (…) derrière la fontaine », « A droite, Trôïlos s'approche à cheval », « Au centre un palmier » (S.E.220). Dans toutes les représentations précédentes, nous n'avons jamais rencontré une précision pareille, ce qui laisse croire qu'il s'agit d'un compte rendu direct de ce que l'auteur a sous les yeux. D'autant que cette vision, jusque là, n'a pas été interrompue par une citation ou la mention d'un livre. Mais, au moment où l'on s'attend à en savoir plus, le paragraphe se termine pour laisser un autre commencer par : « L'Iliade date du VIIIe siècle. Homère dans l'Iliade évoque Trôilon hippocharmène (XXIV, 257). » (S.E.221). Le titre d'un livre, sa date, le nom de l'écrivain, le titre d'un chapitre avec le nom du personnage, les numéros du chapitre et de la section comme nous l'avons vu antérieurement. Cela suffit pour rompre le déroulement de la représentation de la fresque. Le seul lien que l'on peut trouver entre ce nouveau paragraphe et le précédant est le nom de Trôïlos. Le récit introduit le père, le roi Priam, c'est-à-dire une nouvelle perspective temporelle. De la version de Homère, on revient à la fresque avec une précision : « Sur la fresque, le soleil couchant rouge placé sous les jambes du cheval indique l'heure où fut tué, selon les Chants cypriens, le jeune Trôïlos » ; puis on passe à « Une autre version disait qu'Achille (…) » (S.E.221). Version anonyme, mais qui mène au même terme : la mort de Trôïlos. Ainsi, deux versions et

en vertu de la loi du droit d'auteur.

deux livres s'ouvrent pour s'associer à la fresque décrite par Quignard sans que nous ne parvenions à la fin à distinguer entre ce qui a été dit, écrit ou peint. A la différence de la deuxième catégorie de représentation qui passe du livre à la fresque, ici nous passons de la fresque au livre.

Les trois exemples montrent comment une fresque, dans les œuvres de Quignard, ne peut s'ériger qu'à l'appui de son livre ou de l'histoire qu'elle raconte. Quignard le dit :

« Derrière une peinture ancienne, il y a toujours un livre – ou du moins un récit condensé en instant éthique. » (S.E.54)

Le recours permanent au livre est un autre moyen de nous dire l'impossibilité de lier deux moyens d'expression : « Littérature et image sont immiscibles. » [289] . Quignard ne nous présente une œuvre picturale qu'à des fins destructrices. Il insère des images sans les commenter ; ou il commente des images tout en les fragmentant par des morceaux de textes et sans les mettre sous les yeux de son lecteur. Jamais la fresque n'a été représentée en tant qu'œuvre intégralement indépendante.

Au moment où le lecteur commence à croire que Quignard s'approche de plus en plus de l'œuvre, il interrompt sa description par des phrases comme : « Voilà l'instant de la peinture » (S.E.189), « Voilà ce qu'il avait gravé » (T.R.45). De telles remarques peuvent être interprétées de plusieurs façons. Pour nous, nous y voyons une manière de rejeter toute possibilité d'association entre l'essayiste et ces œuvres. Ce « Voilà » crée une sorte de distance douteuse entre l'œuvre qui n'a pas réussi à être totalement représentée et la position de Quignard en tant qu'essayiste ou spectateur. C'est une autre façon de dire : "non, ce n'est pas moi". Dans ces phrases, « Voilà ce qu'il avait gravé », une culpabilité pèse : elles sont un moyen de s'excuser ou de se disculper d'une démarche quelque peu contradictoire : Quignard fait tout pour perdre son lecteur entre ce qu'il dit, en tant qu'écrivain, et ce que les autres ont écrit ; il crée un labyrinthe de doute en mêlant sa voix avec celle d'autres et, au moment où son lecteur commence à y croire, il l'avertit de ne pas lui attribuer une œuvre ou un texte qui ne lui appartient pas. Volonté de s'approprier les œuvres et rejet de toute possibilité de confusion de la part de son lecteur qui risque de lui attribuer des œuvres qu'il n'a pas faites.

Dans *Terrasse à Rome*, la représentation des œuvres picturales de Meaume le graveur est différente, et ne suit pas la procédure que l'on peut trouver dans *Le Sexe et l'effroi*. Mais si nous reprenons l'hypothèse que nous avons formulée dans la première partie, selon laquelle le roman ne serait que le rassemblement de trois autres livres de différents auteurs, nous aboutissons au même résultat. Nous ne savons pas d'où vient la description des gravures ou des sculptures faites par Meaume, puisque chaque représentation d'une œuvre picturale est issue d'un livre différent.

L'effet d'un tel procédé est très intéressant. En regardant les fresques, des parties se détachent de la surface pour effectuer un mouvement dans une autre dimension. Un détail s'élargit, une couleur s'intensifie ou la force d'un regard s'amplifie en s'approchant de celui qui regarde ; en même temps, il y a un autre détail qui s'éclipse ou qui se met en arrière, comme si les fresques se divisaient en petites parties qui se mettraient à bouger en avant et en arrière tout en gardant leur place dans un grand puzzle. Quignard

[289] Quignard, *Petits traités I,* p. 135.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

déstabilise l'équilibre de la surface peinte en créant cette troisième dimension dans laquelle s'inscrivent voix et texte. La partie de la fresque qui va effectuer un mouvement, sera toujours accompagnée d'un texte destiné à rassurer le lecteur dans sa position d'observateur qui regarde les choses sans vraiment y participer. L'écriture joue un rôle médiateur face à l'effroi que peut susciter une telle technique visuelle. Car les fresques et les livres se déchirent pour être représentés sous une nouvelle forme : la perte, ici, s'installe sur le mode du trompe l'œil. Tout se joue devant le regard attentif d'un lecteur submergé dans le silence immobile de sa lecture. Regarder une fresque signifie observer l'instant de mort. Par là, Quignard réussit à nous attribuer l'attitude de la sagesse grecque d'Epicure, reprise par Lucrèce dans le second livre *De la nature des choses* :

« Suave est observer du rivage le naufrage d'autrui. Suave est contempler du haut du bosquet les guerriers qui s'entretuent dans la plaine. Suave est replonger le monde dans la mort et contempler la vie en se soustrayant à tous les liens et à tous les effrois. » (S.E.71)

Désormais, ce que nous voyons, il faut que nous le vivions. Il faut oublier l'intention première de la création pour être ébloui par l'effet. Devant la fresque de *Médée*, nous éprouvons la tentation de toucher ce regard d'angoisse sans vraiment faire attention aux enfants qui vont mourir. En regardant la fresque du *plongeur de Paestum*, nous ressentons l'air de l'espace et le cœur du plongeur qui se soulève dans cet instant de suspension avant d'arriver à la terre ou à la mer qui donnaient à la fresque une dimension supplémentaire. Dans *La tombe des Taureaux à Tarquina*, Achille et Trôïlos jouent à cache-cache en disposant des éléments distribués sur la surface de la fresque : Achille se cache derrière une fontaine et Trôïlos s'abrite dans le temple d'Apollon. Puis la lance d'Achille va effectuer un mouvement dans une troisième dimension pour tuer Trôïlos à l'intérieur du sanctuaire : cette illusion de la présence d'un espace profond fait apparaître les faits comme s'ils se déroulaient véritablement.

La représentation picturale, chez Quignard, ne peut pas tenir par elle-même. Il lui faut un conte, une histoire et des mots pour qu'elle produise l'effet recherché de la part de l'écrivain. La forme et les couleurs doivent se fondre dans une écriture minutieuse et précise pour posséder les éléments spécifiques de l'univers quignardien. Reste alors à savoir comment Quignard représente les œuvres écrites. S'il lui faut recourir à divers procédés pour effectuer le passage de la forme picturale à la forme écrite, comment va-t-il représenter les livres d'autrui ? Il n'y a plus la différence entre deux modes d'expression comme c'est le cas entre la peinture et l'écriture : ici, il s'agit de la même matière, c'est un livre qui se croise avec un autre, un style qui se confond avec un autre.

5. Le livre, le chef d'œuvre :

Dans la première partie de notre travail, nous avons développé la question du style, précisément de l'écriture quignardienne. En essayant d'analyser comment Quignard traite les œuvres écrites par d'autres, nous risquons de nous répéter, et c'est pourquoi nous allons prendre les livres cités en tant qu'œuvres et voir comment Quignard les manipule.

Sans entrer dans le détail des procédures d'enchâssement et de discours direct ou indirect, il convient de rappeler tout de même qu'il s'agit ici de la mise en scène des textes

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

d'autres écrivains. D'une certaine manière, la question se réduit à une affaire de ponctuation. Guillemets, parenthèse, deux points suivis d'italiques sont les outils de base avec lesquels Quignard travaille. Nous avons l'impression qu'il s'agit d'un atelier : couper, coller, mettre en italiques, et finalement prendre le choix d'encadrer ou de limiter avec des parenthèses ou des guillemets. Contrairement à la représentation picturale, celle de l'œuvre écrite est beaucoup plus ambiguë, car il s'agit de faire la différence entre deux œuvres faites de même matière : les mots. La fresque se diluait dans l'écriture ; ici, les frontières ne sont pas si claires. De plus, le nombre et la diversité des écrivains et des œuvres freinent ou découragent les tentatives de vérification critique ou la conscience éveillée du lecteur. Dans ce domaine l'horizon est beaucoup plus large et l'ambiguïté n'est pas provocatrice.

Les procédures auxquelles Quignard a recours pour parler d'un livre ou de son auteur sont diverses, et ne se laissent pas réduire à quelques catégories. *Le Sexe et l'effroi* se réfère à un grand nombre d'écrivains qui défilent tout au long de l'essai avec leurs différentes œuvres. Parfois ils sont mentionnés seulement pour renforcer une idée ; et parfois ils parlent, à travers leurs livres, pour donner leur opinion. Mais les outils de la ponctuation qui re-dessinent les textes semblent n'obéir à aucune forme précise, aucune règle. Ce qui est mis entre parenthèses n'est pas toujours un commentaire de Quignard, et les parenthèses qui suivent les phrases en latin n'en offrent pas forcément la traduction. Les guillemets n'annoncent pas toujours une citation (parfois nous en trouvons entre parenthèses qui sont englobés, à leur tour, par une citation). Le latin en italique est tantôt inséré dans le texte, tantôt encadré par des parenthèses. Prenons par exemple la page 39, où Mallonia parle de Tibère : son discours est précédé par *Elle dit que* suivi de guillemets qui encadrent des caractères normaux et un texte en français ; les guillemets se ferment, et immédiatement une parenthèse s'ouvre, présentant le texte en latin. Un peu plus loin une phrase en latin est insérée dans le texte suivie de la traduction en français entre parenthèses. Nous allons reproduire ces citations telles qu'elles sont écrites dans le texte de Quignard :

Elle dit qu'il était un « vieillard dont la bouche était obscène et qui, velu comme un vieux bouc, en avait la puanteur » (obscaenitate oris hirsuto atque olido seni).

…

Aux jeux qui suivirent son suicide, le peuple romain se mit à applaudir ce vers : Hircum vetulum capreis naturam ligurire (Le vieux bouc lèche les parties naturelles des chèvres).(S.E.39)

Il arrive que certaines phrases, de portée générale, laissent comprendre qu'il s'agit bien de l'avis de l'essayiste : « La règle romaine était, sur ce point comme sur les autres, rigide » (S.E.33) : rien ne nous laisse supposer que celui qui émet cette opinion est un autre que Quignard. Mais la perturbation naît de ce que cette phrase est suivie d'une parenthèse où l'on peut lire : *«* (*infans* veut dire incapable de parler) ». Dans les parenthèses des guillemets encadrent une idée générale, et à la fin de la phrase, nous avons des guillemets, une parenthèse et un point. La mise en scène complexe de plusieurs phrases qui s'entrecroisent nous donne l'impression qu'il s'agit toujours de Quignard qui parle, même quand il cite : le latin s'emboîte avec le français dans une mise en scène infiniment renouvelée. Ainsi, tout discours devient suspect quant à son origine.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Si la ponctuation n'exerce pas de pression directe sur l'interprétation, en revanche, elle est l'une des conditions du déchiffrage, et impose en l'occurrence un rythme flou, nécessitant relecture et réajustement. Nous revenons en arrière, nous nous reprenons pour tenter une cohérence. Nous dissocions les groupes de mots que nous croyons liés. Nous attachons au contraire des sections entière à des passages indépendants : le lecteur est contraint de trébucher, d'errer d'avant en arrière, désarçonné de toute stabilité familière. Force lui est d'accepter de se voir ainsi promener, de droite à gauche, à perdre souffle et sens à la fois.

Le soupçon, que le texte de Quignard dégage ainsi ne reste pas sans effet, car il engage le lecteur à recourir à un autre moyen pour se retrouver en tant que récepteur. Cette ponctuation, avec laquelle Quignard divise, sépare et coupe ses phrases introduit imperceptiblement une certaine sonorité dans le texte. Nous ne cherchons plus à vérifier l'authenticité des citations car nous devenons, du fait de cette présentation particulière, attentifs à détecter les sons discrets qui se dégagent de ces formes écrites. Le lecteur qui se perd dans cette écriture cherche à trouver un certain équilibre qui le rassure face aux perturbations que le texte provoque. Il est en quête de nouveaux repères.

C'est donc l'écoute qui se déclenche suite au doute ou à la perte qui déstabilise le lecteur. Pour l'homme, selon Roland Barthes, l'appropriation de l'espace est sonore. L'audition semble liée à l'évaluation de la situation spatio-temporelle. Quand on se perd à ce niveau, on cherche à capter des signes, puis à les déchiffrer. Sans doute est-ce à partir de cette notion d'espace "textuel" non-maîtrisé que nous parvenons le mieux à cadrer le fonctionnement auditif du texte quignardien : l'instabilité des marques graphiques d'énonciation pousse à l'écoute des voix. Celles-ci ont une double fonction : elles sont à la fois un mode de défense et un besoin.

Chaque écrivain cité devient une voix non-audible. Quand la liste des noms se prolonge et que le jeu typographique laisse passer un doute, le lecteur s'approprie cet espace confus en associant un son à chaque nom, un ton à chaque citation, une voix à chaque écrivain. Le registre visuel s'appuie sur le registre auditif pour combler le manque et colmater le vide que l'écriture propose. Ou encore, plus que de combler ou de colmater, il s'agit d'accepter le vide et le manque comme faisant partie de l'écriture et non pas comme obstacles érigés dans le texte. En ce sens, le tressage du texte fragmentaire dans *Le Sexe et l'effroi* ne ressemble pas à celui des textes fragmentaires de Quignard, tel que *La haine de la musique* ou la dernière trilogie, où des paragraphes de quelques lignes sont séparés par des espaces blancs et distribués de façon homogène sur la page. Les fragments du *Sexe et l'effroi* sont beaucoup plus longs, et obligent le lecteur à chercher une cohérence dans chacun. Les citations de plusieurs écrivains s'y succèdent, entrecoupées de commentaires de Quignard et parfois de réflexions générales qui n'ont pas de lien direct avec le sujet de la citation : ici, c'est le fragment lui-même qui est composite. Le rythme manque alors, et le lecteur n'arrive pas à percevoir le souffle de l'écrivain puisqu'il se mélange avec d'autres. Ainsi, il a recours aux voix, seules à même de restituer la fragmentation perdue du texte. Pline surgit par une voix et non tout à fait par ses œuvres. En fragmentant les livres d'autrui, Quignard accorde abstraitement à chaque fragment un rythme particulier qui suscite des voix fictives. Il ne veut pas s'approprier les fragments de Pline l'Ancien, de Sénèque ou de quiconque. Mais il veut

en vertu de la loi du droit d'auteur.

que ces fragments se détachent de leurs œuvres et s'élèvent dans l'anonymat. Quelque part c'est une manière de les considérer comme abandonnés. Les signes de ponctuation, qui participent à la réalisation d'un tel projet, se dessaisissent de leur pouvoir conventionnel pour accorder à chaque fragment, à chaque phrase, un rythme particulier tout en gardant le silence qu'ils abritent. Parlant du corps du lecteur lors de la lecture de certains livres, Quignard précise dans le VIIIe traité, *« Le Livre des lumières »* :

« Il tombe à la merci de la voix sans voix, et du son non sonore. » [290]

En fragmentant les livres classiques, Quignard prend position contre la linéarité. Il nous propose, par une mise en scène singulière, une polyphonie de voix par laquelle il démultiplie les sujets parlants, et en même temps il expulse la figure de l'Auteur dans tous les sens du terme : ce n'est pas par hasard que Meaume, dans *Terrasse à Rome*, perd son visage !

Reste alors à évaluer le résultat. Comment Quignard conçoit-il l'œuvre d'art ? Après être entré dans son atelier pour voir comment il travaillait avec les produits premiers, les œuvres d'autrui, il nous semble essentiel de nous demander à quoi mène son travail. Car en rendant les œuvres écrites anonymes et en s'en prenant à l'idée même de propriété de l'œuvre, Quignard sépare l'œuvre de son créateur, efface le lien filial qui les unit comme chaque être l'est à son géniteur. En déstabilisant l'origine de l'œuvre, il remet en cause le statut de l'écrivain qui est aussi celui du père :

« Les frontières fragiles qui constituent le champ étroit de la création se situeraient alors entre l'affirmation d'une autonomie et la recherche d'une filiation. » [291]

6. L'œuvre-fragment de Quignard :

Plusieurs livres écrits en plusieurs langues ; traduction non certifiée ; des écrivains oubliés ou inconnus ; des voix différentes ; des formes non terminées ; des structures non achevées ; des parties de fresques non détaillées dans le texte et des textes fragmentés renvoyant à des fresques non représentées : des morceaux, des bribes, des restes et des fragments dialoguent discrètement, chaque élément affirmant son autonomie tout en cherchant un lien de filiation avec un autre pour continuer d'exister. L'œuvre surgit en séparant, coupant, divisant et déchirant. Quand la perte s'installe l'œuvre apparaît, et elle se définit elle-même en tant qu'ensemble voué à la perte. Elle s'adresse à toutes les sensations du récepteur. Quand nous lisons *Le Sexe et l'effroi*, il n'y a pas vraiment de développement d'une idée qui nous conduit à son terme à une vérité, mais au contraire une absence de progression. Les intentions de l'essayiste sont exposées, mais jamais approfondies ou développées. L'œuvre surgit à travers l'implication complète et absolue du récepteur.

Dans cette partie de notre travail les termes que nous avons utilisés témoignent tous

[290] Petits traités I, p. 142.

[291] « Plagiat et citation » de Bernard Piton in Art et appropriation, sous la direction de Dominique Berthet, Ibis Rouge éditions, Guyane, 1998, p. 31.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

de l'omniprésence de l'origine : appropriation, attribution, sincérité dans l'emploi de la citation, ponctuation, traduction, confusion qui s'installe entre les textes, et finalement anonymat. Même la quête de filiation entre les œuvres, que nous venons juste de mentionner, évoque d'une manière indirecte cette question de l'origine, puisque les fragments qui cherchent à dialoguer et à communiquer éprouvent le besoin de trouver un lien de parenté. Or un tel besoin est réaction à la perte de l'origine. L'œuvre qui va naître de ces fragments n'appartiendra à personne. Elle est, bien sûr, le résultat du travail de Quignard, mais nous ne pouvons pas la lui attribuer car elle a été faite de morceaux qui ne lui appartiennent pas. D'ailleurs même lui ne la réclame pas - c'est le sens de la phrase : « Voilà ce qui a été gravé ». Il se sépare d'elle, et la laisse derrière lui, comme il l'explique dans *Petits traités II*, XLV^{e} traité (*« Femmes fragmentées en 1535 »*) *:*

« Les hommes qui créent devraient adopter la technique du lézard : secouant sa queue et l'abandonnant – sursautant pendant encore trente-sept secondes – à l'agresseur, le temps de prendre la fuite. » [292]

La métaphore du lézard dit bien que le créateur doit se mutiler, se séparer de son œuvre pour son agresseur qui n'est que le lecteur. Créer devient ainsi à son tour un acte d'abandon et, pour ainsi dire, de perte. Quignard confie à Chantal Lapeyre-Desmaison :

« L'idée de ne rien laisser après soi m'habite vraiment – même si c'est directement contradictoire avec le fait de publier des livres. Partir aussi nu qu'à l'instant d'arrivée. (…). Ce sont des bouffées de destruction. Cela m'emplit d'excitation, puis de joie, puis de détresse. » [293] **.**

Mais que vise cette *« bouffée de destruction »* : le sujet créateur ou l'objet créé ? Dans les deux cas, la production devient aussi importante que le produit, c'est-à-dire que l'œuvre exhibe les procédés de sa fabrication. Cela explique aussi le traitement auquel Quignard soumet les œuvres d'autrui : en tant que lecteur, il les agresse, les mutile et les déchire, essaie d'en effacer l'origine, puis les déchiquette afin de les insérer dans un autre processus créateur qui les renouvelle et leur donne une autre perspective. Pour conduire le procès qu'il intente à l'œuvre d'art, Quignard la rend inachevée. Il introduit un manque dans le système d'autosuffisance qui la qualifie, et, ce faisant, lui redonne un avenir, la ré-insère dans le temps. Dans une autre temporalité, plutôt : l'œuvre n'est plus un objet fait, livré au regard ou à la réflexion, toujours au passé ; elle vit dans un présent ambigu où elle est toujours à recréer. En d'autres termes, Quignard organise une pénurie artificielle qui rend les œuvres d'autant plus précieuses qu'elles semblent rares. Ainsi, le fragment du livre ou de la fresque dont il parle devient plus précieux que le tout. De la même manière, les textes et les fresques que l'on brise et d'où viennent les fragments, deviennent à leur tour rares et irremplaçables car une telle opération les rend inaccessibles. La perte valorise le reste, qui tient son pouvoir de la totalité perdue.

N'oublions pas que la matière essentielle de Quignard est constituée des œuvres de l'Antiquité gréco-romaine, donc d'une antiquité perdue. Lire aujourd'hui un texte de Pline l'Ancien, de Sénèque, d'Ovide est par définition lire un fragment, un objet qui a été arraché à un tout disparu. Lire un texte antique, c'est le constituer en même temps

[292] ***Petits traités II, p. 404.***

[293] ***Pascal Quignard le solitaire, Op. cit., p. 32.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

comme reste qui a été transmis d'une manière sélective. L'écriture fragmentaire de Quignard devient, dans une telle perspective, une manière de maîtriser par avance la perte que suppose le dépôt d'une œuvre dans l'Histoire. Le découpage en fragments contribue à donner une survie aux œuvres, en les rendant à nouveau utilisables, prêtes à être insérées dans un autre texte et, par lui, dans le jeu de force de l'interprétation. En ce sens, Quignard inscrit les œuvres d'art classiques dans la dynamique de l'écoulement du temps et de la création littéraire. Il assure leur survie, les ranime par le pouvoir de l'inédit, et en même temps les libère de tout lien filial avec leurs créateurs.

Ainsi, l'œuvre s'érige en soi, séparée de sa source, de son origine (artiste ou écrivain) et de sa cible (lecteur ou spectateur). C'est ce que nous avons voulu dire par l'expression "faire parler l'œuvre". Une telle séparation remet en cause la figure du créateur absolu et la définition de l'œuvre d'art en tant que cohérence. Car, en fragmentant l'œuvre d'autrui, l'œuvre devient elle-même un fragment : *Le Sexe et l'effroi* n'est qu'un fragment qui dialogue avec les autres œuvres de Quignard. Cet essai sur l'art gréco-romain appelle *La nuit et le silence* sur Georges de la Tour, comme *Terrasse à Rome* renvoie à *Tous les matins du monde*. Ces œuvres-fragments se communiquent, s'appellent sans cesse, échangent perpétuellement leurs matières : chez Quignard, il n'y a plus de commencement ni de fin, mais des cadences, des couleurs et des formes qui se dessinent sans arrêt. Il fragmente pour éviter d'imposer un Moi unique ou la présence d'un auteur : la présence de l'écriture de la perte invente un nouveau corps et crée un rythme de mots qui anticipe sur le sens.

Nous avons remarqué qu'il y avait toujours un doute de la part du lecteur, une volonté de vérifier l'œuvre originale pour mesurer jusqu'où l'essayiste peut aller dans sa reprise. C'est que, pris par son usage de la fragmentation entre une quête et un refus de l'origine, Quignard ne cesse de perturber le jeu de l'"avant" et de l'"après", et son œuvre devient le terrain d'un conflit entre deux forces : la menace d'une origine perdue et la crainte d'un avenir incertain. En ce sens, l'œuvre-fragment de Quignard devient un instant de mort.

Dans *Terrasse à Rome*, le problème de l'origine nous paraît plus évident à cause de la place de la signature de Meaume le graveur : « Il signait à gauche, en bas, Meaumus sculpsit » (T.R.28). En bas à gauche est le coin d'où naît l'œuvre, les artistes signent habituellement en bas à droite ! Choisir un tel emplacement pour y mettre son nom accentue donc la dimension de la quête de l'origine. Mais en même temps, cela met en cause l'écrivain qui est en train de nous transmettre cette œuvre. Il y a une touche d'incrédibilité qui s'effectue lorsque le lecteur imagine la signature dans ce lieu, qui est, dans les modes de lecture occidentaux, celui du commencement. Chaque tableau, comme chaque texte, surgit du côté gauche et se lit en se dirigeant vers la droite pour se terminer enfin vers la signature. Signer à gauche, en bas, bouleverse l'ordre de la lecture du tableau et par conséquent perturbe sa représentation. Cela suggère deux suppositions : soit l'écrivain est en train de regarder dans un miroir, il est en train de lire le reflet de l'œuvre et non pas la vraie œuvre ; soit, l'écrivain est de l'autre côté du tableau, ou si nous pouvons dire à l'intérieur du tableau : il rentre dans la peinture et nous transmet sa vision d'un autre univers. Dans l'un et dans l'autre cas, la représentation devient la traduction du reflet ou de l'envers. Ce qui nous intéresse ici, c'est la raison de l'adoption d'un tel procédé, où nous retrouvons les mêmes constats que ceux que nous avons

en vertu de la loi du droit d'auteur.

formulés pour *Le Sexe et l'effroi*. Pourquoi lit-il le reflet et non la surface ? pourquoi rentre-t-il à l'intérieur du tableau ? Dans les deux procédures c'est la vision de Quignard qui est mise en scène. Et ce sont donc les mêmes questions qui se posent quant à l'intention de s'approprier l'œuvre d'autrui et son désir de nous transmettre la réalité telle qu'elle est.

Il y a ainsi quelque chose qui se casse, se fragmente et s'éparpille. Comme Meaume qui doute de son origine et qui signe en bas, à gauche, Quignard s'en prend à ce lien délicat qui associe chaque travail, chaque œuvre d'art à son créateur. Il s'introduit avec effraction dans cette relation à la fois fusionnelle, parentale et filiale qui lie l'œuvre à son maître. Désormais, nous avons le triangle : Quignard – œuvre d'art – créateur, ou scripteur – œuvre – auteur. Le lien fusionnel entre les deux derniers pôles cède devant la relation conflictuelle qui introduit la présence d'un troisième membre (Quignard). *Le Sexe et l'effroi* s'infiltre dans d'autres œuvres. L'enjeu n'en est évidemment pas, pour Quignard, de s'attribuer leur prestige ou leur renommée, et encore moins d'en tirer un quelconque bénéfice. Il s'agit plutôt de jouer sur le malentendu, de rendre incertaine l'aptitude du nom à représenter l'auteur. Les rôles sont d'ailleurs réversibles : Quignard est aussi auteur, c'est-à-dire responsable de son écrit qui l'engage. Il ne revendique pas le statut d'un scripteur mais a parfois tendance à s'effacer derrière son texte. Cette stratégie, ce va et vient entre les auteurs, leurs œuvres et le discours de Quignard rapproche le tout de l'anonymat. En ce sens et conformément à ce que nous venons de dire, l'écriture de Quignard contribue à la disparition de l'auteur, à la mort du père, telle que nous l'avons vue se dessiner au terme de notre deuxième partie.

Cette relation triangulaire ne peut en effet être instituée qu'à une seule condition : la jalousie. Aucun lien à trois ne se fonde autrement que sur une base de jalousie, comme Freud l'a montré pour le triangle mère – enfant – père, qui est la base de la constitution de la psychologie humaine. Dans le cas qui nous préoccupe, c'est la position du père qui est mise en doute ou en crise. Tout questionnement sur l'origine n'est que le reflet du problème du père perdu - ou connu mais rendu à l'anonymat pour le ré-inventer. Cela explique en partie le rapport étroit que le héros de Quignard entretient avec la virilité ou la masculinité : la présence permanente du symbole phallique dans *Le Sexe et l'effroi* et les gravures de Meaume, qui mettent toujours en relief des hommes dans *Terrasse à Rome,* ne sont que des signes de ce lien d'amour et de haine qui lie l'homme à son père. La jalousie créatrice, que nous avons signalée à plusieurs reprises et dont Meaume le graveur parle directement, trouve son origine dans ce triangle :

« Il dit en soufflant : « Je pense que toute ma vie j'ai été jaloux. La jalousie précède l'imagination. La jalousie, c'est la vision plus forte que la vue. » » (T.R.100)

Pouvons-nous dire que Quignard éprouve la même jalousie en se plaçant entre l'œuvre d'autrui et son créateur ? Nous avons remarqué précédemment que l'homme quignardien ne peut tomber amoureux qu'à condition que la femme ne lui appartienne pas et qu'elle appartienne à un autre. C'est le même processus qui lie notre auteur aux créations des autres écrivains : un lien enrichissant, créateur, et en même temps destructeur. On pense à la définition que Roland Barthes donne de la jalousie : « équation à trois termes : on est jaloux de deux personnes à la fois » [294] . Une telle formule pourrait être prise pour toute

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'œuvre de Quignard, aussi bien que pour celle de Meaume. Pour construire son œuvre, il doit attaquer cette présence obsédante qui symbolise le père, l'origine ou la scène originaire. Et, une fois l'œuvre achevée, il faut qu'elle soit abandonnée. Ainsi, créer signifie, du début à la fin, se séparer. Il faut que l'artiste s'éloigne de son œuvre, que le père (Meaume) ne reconnaisse pas son fils (Vanlacre). Portée par l'angoisse de vouloir reconstituer la scène traumatisante et la peur obsédante de la voir, chaque œuvre de Quignard est une visite effectuée dans les zones dangereuses de cette scène, une tentative de la découvrir et un espoir de la perdre. Elle est, en ce sens, le résultat du conflit entre deux forces : l'une représente le retour dans le passé vers la scène qui nous constitue, et l'autre n'est que la fuite dans l'inconnu de l'avenir, une volonté de s'éloigner et de s'égarer dans le temps pour perdre la possibilité de retrouver notre origine. Cela peut expliquer la construction binaire, déjà soulignée, des chapitres du *Sexe et l'effroi* : *« Parrhasios et Tibère », « Persée et Méduse », Pétrone et Ausone », « Domus et villa », « Pasiphaé et Apulée », « Le taureau et le plongeur », « Suplicius et les ruines de Pompéi »* [295] . Cette structure parfait le triangle de la jalousie qui nécessite les trois personnes ou les *« trois termes »* selon Barthes. Derrière lui se cache l'idée génératrice qui porte l'œuvre de Quignard :

« On invente des pères, c'est-à-dire des histoires, afin de donner sens à l'aléa d'une saillie qu'aucun de nous – aucun de ceux qui en sont les fruits après dix mois lunaires obscurs – ne peut voir. » (S.E.13).

Ainsi, le monde viril, les relations triangulaires, nécessaires à la création, l'amour impossible dont souffre le héros quignardien ne sont que les reflets de la perte du père. Mais ces structures purement masculines, qui disent le dessein de reconstruire le corps de ce dernier, sont entachés du même paradoxe que celui qui préside à la situation de Meaume ou de Quignard écrivain, à la fois dans et hors le système social [296] : le désir du père et des systèmes symboliques qui le représentent se double d'une volonté de distanciation radicale, et même d'annulation du père-adversaire. Cela passe par la promotion parallèle des caractéristiques féminines et maternelles de toute création – caractéristiques issues de cet inconscient que C. G. Jung appelait « le domaine des mères » [297] . Cela passe aussi par le développement de la culpabilité et de la peur.

294 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux,* éditions du Seuil, 1977, p. 80.

295 Dans *Pascal Quignard le solitaire*, Quignard explique à Chantal Lapeyre-Desmaison que Catherine Flohic, l'éditrice, a bien voulu qu'il glisse une des scènes auxquelles ses histoires et ses réflexions renvoient toujours. Il l'appelle *« un petit musée secret »,* p. 189. Si nous observons bien tous les tableaux et les images qui ont été retenus selon le choix de Quignard, nous remarquons que presque plus de la moitié de ces œuvres d'art mettent en scène trois personnages et parfois plus. Il suffit seulement de jeter un coup d'œil sur les titres dans l'annexe : Parmigianino, *Vulcain, Mars et Vénus* ; Maître Léon Davent (d'après Primatice), *Apelle peignant Alexandre et Campaspe* ; Jérome Wierix, *Deux amants guettés par la mort* ; Augustin Carrache, *Didon et Enée surpris par Ascagne* ; La Traverse, *Hercule et Antée sous le regard de Tanger* ; Nicolas Poussin, *Polyphème, Acis et Galatée.* Dans d'autres tableaux nous pouvons aussi trouver ce lien triangulaire sans que le titre n'y renvoie.

296 Voir notre introduction.

297 *L'Ame et la vie*, *Op. cit.*, p. 219.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Désir d'assassiner le maître, de tuer le père et d'effacer l'origine : la culpabilité qui en résulte est en effet la trace et le prix à payer de cette quête qui renvoie, chez Quignard, à remonter la source ou nager, comme les saumons, à contre-courant pour arriver à la source et y mourir. La culpabilité peut aussi se manifester dans la peur, et l'une et l'autre s'accompagnent de colère jalouse. Quignard consacre un chapitre de *Terrasse à Rome* à cette dernière, tant elle est apte à traduire l'hostilité à l'égard du père qui anime ses héros, et qui apparaît comme le revers d'un amour très fort.

Après son accident, Meaume défiguré ne rencontre plus chez les autres hommes ce qui lui renvoie sa propre image. C'est pourquoi il s'attache par son art à représenter situations ou cartes érotiques destinées à un public masculin qu'il jalouse. Cette jalousie devient la source inépuisable de son travail, en même temps qu'elle se revêt d'un pouvoir auto-destructeur (nous avons souligné au premier chapitre l'hypothèse d'un suicide) :

« J'ai vu que tout travail et toute habileté dans le travail n'est que jalousie de l'homme à l'égard de son prochain » (Ecclésiaste, 4) [298] **.**

En écrivant, Quignard produit, devient le père de sa création, et le triangle de la jalousie s'amorce ; mais il lui manque le troisième terme. Persécuté par les écrivains de l'Antiquité, Quignard transfère ses sentiments d'hostilité sur son lecteur : il devient le persécuteur qui doit assujettir ce dernier à son pouvoir. Ecrire devient exercice de pouvoir et tentative de soumission :

« Amat qui scribet, paedicator qui leget (celui qui écrit sodomise. Celui qui lit est sodomisé). » (S.E.262)

II. Chapitre deux : La réception de l'œuvre de Quignard :

« Tout comme l'enfant se nourrit de sa mère, le créateur vampirise son objet, ainsi qu'il apparaît dans le conte d'Edgar Poe, où un peintre fait le portrait de sa femme. La substance vive, de la femme, étant drainée par le portrait, elle meurt lorsque le peintre appose la dernière touche. » Janine Chasseguet-Smirgel, Pour une psychanalyse de l'Art et de la créativité.

« La fascination hypnotise et fixe la victime dans sa forme le temps de l'achever (d'en manger la figure). C'est une automutilation de la « grande forme » (que composent les deux morphologies pétrifiées qui s'entreregardent dans l'immobilité au cours de la fascination ou encore qui s'étreignent durant la copulation). C'est une automutilation de la relation fascinant-fasciné (proche de l'engloutissement de la paramécie) : la relation se dévore l'œil en se mangeant elle-même. » Pascal Quignard, Vie secrète.

Nous n'avons pas l'intention de faire un procès aux critiques de Quignard. Nous voulons tout simplement prendre les critiques de presse, parues à l'occasion de chaque nouvelle

[298] ***La Bible, traduite des textes originaux hébreu et grec par Louis Segond. Nouvelle édition de Genève, 1979,p. 662.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

publication de notre auteur, comme les traces et les témoignages écrits de la réception de son œuvre. A plusieurs reprises nous avons évoqué l'effet que le texte de Quignard peut provoquer sur le lecteur ; or, après avoir étudié ces articles de presse, nous voyons se dégager deux attitudes antithétiques : le rejet violent et la fascination inexplicable. Soit les critiques refusent catégoriquement son œuvre et vont jusqu'à la qualifier d'énigmatique, de sépulcrale, d'illisible, et qui « n'ouvre aucune voie littéraire. C'est très classique, très convenu et très prolixe » selon les termes de Jorge Semprun [299] ; soit ils sont sous le charme au point de répéter sans fin les termes de Quignard, et ne parlent de son œuvre que pour se découvrir, utilisant le texte comme un tremplin qui les jette dans un univers peu connu et les aide à écrire leur propre livre. Dans les deux cas, Pascal Quignard est exclu : qu'on le rejette ou qu'on l'utilise pour aller ailleurs, on ne cherche pas vraiment à découvrir son œuvre pour elle-même.

Peu d'études ont approfondi l'écriture de Quignard, peu de critiques ont analysé son style. Il le confirme dans un entretien avec Catherine Argand à propos de *Terrasse à Rome* :

« C'est un livre difficile. Chaque chapitre relève d'un genre littéraire particulier : déposition, lettre, conte, tableau, dialogue…Ce n'était pas facile à faire et personne d'ailleurs ne s'en est rendu compte ! C'est un livre que j'ai beaucoup aimé écrire car il met sous les yeux une manière de procéder qui est la mienne » [300]

Même dans l'adaptation de ses romans au cinéma, il est mis à l'écart, comme s'il n'était pas concerné. Il confie à Chantal Lapeyre-Desmaison :

« Je n'ai jamais été invité à voir les cinéastes filmer les adaptations qui avaient été tirées de mes romans. Je n'ai jamais été invité à voir les scènes se tourner. Je n'ai jamais été invité à voir les rushes ni à donner mon sentiment. Je n'ai jamais été invité à entendre les comédiens dire les dialogues, à voir s'ils sonnaient juste ou faux, à les remanier quand ils ne parvenaient pas à les exprimer ou à les comprendre. Je n'ai jamais été invité à voir les acteurs s'habiller, jouer, s'arrêter de jouer. Je n'ai jamais été convié à participer au tournage. Tout cela m'aurait enchanté » [301]

L'objet n'est pas ici de faire des reproches, mais de tenter de connaître les raisons de cette mise à l'écart. Les deux attitudes que nous venons d'évoquer expliquent la réception de l'œuvre de Quignard : examiner les réactions des lecteurs est une manière d'analyser l'effet que le texte produit sur son lecteur.

Quand nous parlons de l'effet du texte, cela suppose une sorte de communication qui s'établit entre le lecteur et le texte ou bien entre le lecteur et l'auteur. Une communication devient un dialogue, comme nous l'avons déjà vu : à partir du moment où le lecteur admet l'altérité du texte, il essaie de le situer par rapport à l'horizon de ses propres attentes. Il se prépare plus ou moins consciemment avant de lire, privilégie certains types de

299 « Prix Littéraire ; Trois jurés en colère » par Jean-Claude Lamy, *Le Figaro,* 29 octobre 2002.

300 Lire, n° 308, septembre 2002, p. 101.

301 Pascal Quignard le solitaire, Op.cit, pp. 196-197.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

significations et de référents, et adopte une posture qui lui permettra d'apprécier des valeurs conformes à ses goûts. Pour en arriver là, il s'appuie sur un certain nombre d'informations ou d'indices dont il dispose ou croit disposer pour projeter sur le texte un certain nombre d'hypothèses. Les valeurs qu'il cherche sont comme le sens, mais ne sont jamais inscrites en tant que telles dans le texte ni imposées par lui : elles sont ce que le lecteur projette à partir de ses compétences et intérêts mais aussi à partir d'indices externes comme la renommée de l'auteur, de l'éditeur et de la collection, les discours qui figurent dans la préface ou sur la quatrième de couverture, et finalement les critiques de presse qui représentent les réactions des journalistes.

Nous ne pouvons donc évoquer le lien entre Quignard et son lecteur sans prendre en considération l'affaire du "Prix Goncourt" « scandaleusement attaqué » [302] de 2002 et attribué à Quignard pour son livre *Les Ombres Errantes.* Bien que cet ouvrage ne soit pas l'objet de notre étude, la réaction qu'il a suscitée auprès du public mérite d'être analysée. La « polémique » [303] qu'il a suscité résume parfaitement les critiques faites généralement à l'œuvre quignardienne. L'ampleur de l'événement n'est que le signe d'une réaction déjà existante mais quelque peu refoulée. Il nous semble donc intéressant de voir les termes qui ont circulé dans la presse quotidienne pour en déduire la façon dont, au-delà de cet événement, l'œuvre est reçue.

Pendant plusieurs mois la presse quotidienne en a parlé. *Libération* évoque « un problème » [304] , *L'Humanité* souligne « l'injuste » choix des jurés [305] , *Le Figaro* parle de « conflit », d'un « embarras » [306] , et va jusqu'à citer un libraire qui considère l'attribution du prix à Quignard comme « un sale coup » [307] . Même au sein du jury, ce choix fut extrêmement controversé. Suite à cette consécration, la presse a évoqué « le divorce entre l'écrivain et son public » [308] . Face à ces attaques, on relève aussi des opinions plus mesurées : plusieurs critiques ont considéré Pascal Quignard comme « érudit et énigmatique » [309] , « styliste et ermite » [310] , « ermite hermétique » [311] ou comme « chaman anachorète dans son petit ermitage » [312] . Mais on note aussi que c'est un

[302] « Galerie 30 œuvres en tondo chez Patrice Trigano ; Pierre Skira : splendeur en vanité » par Michel Nuridsany, *Le Figaro,* 27 décembre 2002.

[303] « PRIX LITTERAIRES, Le Goncourt couronne un livre hors normes sur fond de polémique. Le Renaudot est attribué sans remous à une fresque historique ; Pascal Quignard, styliste et ermite » par Sébastien Lapaque, *Le Figaro,* 29 octobre 2002.

[304] « Quignard et les vieillards » par Pierre Marcelle, *La Libération,* 30 octobre 2002.

[305] « Après le Goncourt et le Renaudot – Ce n'est pas la girouette qui tourne… » par Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité,* 29 octobre 2002.

[306] « Prix Littéraire ; Trois jurés en colère » par Jean-Claude Lamy, *Le Figaro,* 29 octobre 2002.

[307] « DECRYPTAGE ; L'"effet Goncourt" ? Oui, mais… » par Clémence Boulouque, *Le Figaro,* 12 novembre 2002.

[308] « Au bonheur des ruines circulaires ; En réponse à Antoine Audouard, une défense du Goncourt 2002 » par Stéphane Baumont, *La Libération,* 7 novembre 2002.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

écrivain qui

« nous livre ses moyens d'accès dans le Jadis immémorial »

et

« nous offre quelques occasions de penser en amont de notre langage » [313] .

Il y a donc bien deux camps de lecteurs : ceux qui refusent l'œuvre et ceux qui l'acceptent. Mais ni les uns ni les autres ne s'expliquent assez pour justifier leur choix. La réaction violente des premiers ne se ramène en aucun cas à l'œuvre : le lecteur comprend qu'ils sont contre, mais n'arrive jamais à savoir pourquoi. De plus, qualifier l'œuvre de Quignard, comme l'a fait l'un des membres de jury Goncourt, de « parisianiste »et de« chiqué » [314] n'est pas la réaction réfléchie que le public attend de gens qui se prétendent être les "gardiens" de la "cité des lettres". Dans le deuxième camp, nous remarquons que les propos reprennent souvent les termes mêmes de Quignard, et ceux qui les tiennent adoptent des attitudes précises : soit ils parlent d'eux-mêmes, soit ils répondent aux autres critiques, soit, ils citent Quignard à la lettre sans chercher vraiment à parler de son œuvre ni de lui. Lorsque Patrick Kéchichian souligne ainsi que « Pascal Quignard ne prend jamais la posture méprisante de celui qui sait face à la masse des illettrés » [315] , nous nous demandons si son objectif est de parler de l'œuvre ou de répondre à ceux qui accuse l'auteur d' « élitiste ». De la même manière Bruno Blanckeman met en valeur ce côté « élitiste » souvent dénoncé en affirmant qu'« il [Quignard] assume avec élégance la figure du lettré, du clerc, et cultive l'obsolescence comme signe distinctif » [316] . La question qu'il convient alors de se poser est de savoir pourquoi Quignard a suscité tant de polémique.

Dans ce contexte, on touche en effet aux limites qui séparent l'écrivain de son œuvre. Le lecteur a-t-il besoin de connaître la vie de l'écrivain pour bien recevoir son message ? de connaître le créateur pour accepter son œuvre d'art ? ou est-il prêt à prendre l'œuvre en tant qu'objet indépendant qui parle de lui-même : une « œuvre-fragment » ?

309 « Se taire un maximum n'empêche pas Quignard de se livrer (un peu) », *Le Temps,* 26 mai 2001.

310 « PRIX LITTERAIRES, Le Goncourt couronne un livre hors normes sur fond de polémique. Le Renaudot est attribué sans remous à une fresque historique ; Pascal Quignard, styliste et ermite » par Sébastien Lapaque, *Le Figaro,* 29 octobre 2002.

311 « L'"effet Goncourt" ? Oui, mais… » par Clémence Boulouque, *Le Figaro,* 12 novembre 2002.

312 *Le Temps,* 26 mai 2001, « Se taire un maximum n'empêche pas Quignard de se livrer (un peu) ; l'auteur des « *Petits traités* » et de « *Vie secrète* » fait l'objet de plusieurs études à son image, c'est-à-dire érudites et énigmatiques. Le mieux est encore d'écouter l'écrivain lui-même ».

313 « Pascal Quignard ; Promenade dans la nuit des temps »par André Brincourt, Le Figaro, 26 septembre 2002.

314 « Prix littéraire ; trois jurés en colère » par Jean-Claude lamy, *Le Figaro,* 29 octobre 2002.

315 « Quignard à livres ouverts », par Patrick Kechichian, *Le Monde,* 27 septembre 2002.

316 Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, Septentrion, 2000, p. 147.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

A une époque où tous les auteurs sont obligés de faire la promotion de leurs ouvrages, le lecteur ne peut pas rester indifférent à la personne de créateur. Une œuvre contemporaine n'est pas reçue par le public de la même manière qu'une œuvre classique : elle est étroitement rattachée à son auteur et a fortement besoin du soutien du père. L'écrivain se doit de promouvoir son œuvre : cela fait partie de la loi du marché du livre actuel, et de son incontournable médiatisation. Elles sont le premier code entre auteur et lecteur. Ce dernier a besoin d'entendre parler soit de l'œuvre, soit de l'auteur pour qu'il aille le chercher, et il ne peut pas lire un livre sans se poser à un moment ou à un autre la question de sa provenance : « on ne lit pas seulement des livres, mais on lit d'abord des auteurs » [317] . Les médias (presse écrite et audiovisuelle) sont les intermédiaires qui mettent ces livres entre les mains du public : que ce soit alors l'auteur qui amène le lecteur vers son livre, ou à l'inverse le livre qui suscite un intérêt pour la vie de l'auteur, le résultat est le même. Cela signifie que dans l'acte de la lecture, il y a un désir qui va au-delà du texte, et qui est de trouver l'image de l'auteur qui a se dissimule derrière son œuvre. Cette croyance en une image dissimulée piège le lecteur en le laissant imaginer que celui qui se cache derrière le texte détient un secret, ce qui suscite la volonté de le découvrir et amplifie le jeu de la communication. C'est en ces termes que la personne de l'auteur et son image médiatique influencent la réception de son œuvre. Mais qu'en est-il de l'image de Quignard ?

Trois termes peuvent la résumer : ermite, érudit, janséniste. Son nom est lié à ces trois états qui se résument en un seul : la solitude. Chantal Lapeyre-Desmaison qualifie Quignard de « solitaire » [318] , François Busnel l'appelle « le solitaire dans le groupe » [319] , *Le Temps* souligne qu'il vit en « chaman anachorète dans son petit ermitage » [320] . Incontestablement Quignard revendique cette image de lui-même. Les trois termes qui la déclinent se retrouvent dans la plupart de ses livres, et les critiques, de ce point de vue, n'ont fait que reproduire ce qu'il dit de lui-même.

Jusqu'à son retrait officiel de la scène littéraire, rien n'avait perturbé le message médiatisé. Quignard se voyait en érudit, se voulait ermite, et le lecteur le prenait en tant que tel. C'est qu'on restait dans le domaine de la littérature : une telle image ne gêne ni les critiques ni les lecteurs tant qu'ils la conçoivent du point de vue fictif, et font la différence entre l'œuvre et l'écrivain. Mais au moment où Quignard décide d'annuler cette distance afin de mettre en pratique ce qu'il croit [321] , son image devient confuse, car personne ne peut plus la contrôler. Au début, les critiques se croyaient maîtres car c'était eux qui contribuaient à la médiatiser. Mais quand l'intéressé se retire effectivement et qu'il devient difficile de l'interroger, ils sont perturbés. L'ampleur que cette démission prend

317 Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur,* éditions Du Seuil, 1995, p. 25.

318 *Pascal Quignard, le solitaire, Op.cit.*

319 « Le maître des richesses enfouies » par François Busnel, *L'Express,* 5 septembre 2002.

320 « Se taire un maximum n'empêche pas Quignard de se livrer (un peu) ; l'auteur des *« Petits traités »* et de *« Vie secrète »* fait l'objet de plusieurs études à son image, c'est-à-dire érudites et énigmatiques. Le mieux est encore d'écouter l'écrivain lui-même », *Le Temps,* 26 mai 2001.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

dans la presse suscite ainsi bien d'interrogations. On parle de quitter Gallimard ; du renoncement « au monde » [322] , « à toute responsabilité professionnelle »et « à toute vie sociale » ; d'abandon « des fonctions », de « fuir son époque » [323] et « le monde » ; et finalement « de se défaire des autres » [324] . La violence des termes nous interpelle. Cet événement fait désormais partie de sa biographie. Et on se met à parler de sa démission beaucoup plus que de ses livres. Ceux-ci peuvent bien remporter des prix, les critiques se bloquent devant ses attitudes. Sans chercher à savoir pourquoi il a gagné, ils répètent sa démission, et son image subit une petite transformation. De sa solitude, on ne va retenir que son silence. Il devient l' « écrivain qui parle peu » [325] . Les titres des articles de presse soulignent que « se taire un maximum n'empêche pas Quignard de se livrer (un peu) » [326] . Selon Pierre Lepape, même quand on l'interviewe,

« Pascal Quignard, tout en faisant mine de se plier courtoisement aux règles du jeu, ne cesse de déborder, d'enfouir, de décentrer, de s'échapper et de plonger, multipliant questions et hypothèses, là où l'on est habitué à des réponses. » [327]

Solitude, plus silence, Quignard échappe aux critiques. Il dépasse le code de la médiatisation et s'adresse directement à son lecteur. Par conséquent, les critiques perdent la maîtrise de son code et ne peuvent plus contrôler son image, l'affecter à un groupe, où ils l'associaient avec d'autres écrivains. Nous avons trouvé le nom de Quignard dans plusieurs listes d'écrivains différents et à propos de sujets différents : on parle de groupe qui l'inspire, de celui où se retrouvent ses écrivains favoris, de groupe des lauréats de prix littéraires et de celui des autres auteurs contemporains.

Quignard prend ainsi l'initiative de contrôler sa propre image en soumettant le lecteur et les médiateurs - les critiques - à ses propres règles. La réaction ne se fait pas attendre :

321 Quignard souligne à Jacques Malaterre : « consciencieusement j'ai essayé pendant vingt cinq ans de me guérir de tout ce qui m'était difficile : le contact avec autrui, parler, dire des banalités, essayer le pouvoir, essayer la hiérarchie sociale (…) je trouve tout ça…je ne critique absolument pas ceux qui tentent de s'intégrer à un monde hostile en passant par l'intégration sociale (…) je ne critique pas une seconde, c'est absolument vital. Mais après l'avoir tenté et y avoir un peu réussi j'ai renoncé à tout parce que c'est complètement hors de ce qui m'intéresse. Il faut l'avoir fait pendant vingt cinq ans pour pouvoir y renoncer. (…) dire l'accumulation du savoir, de l'entretien de la clientèle sociale, des postures de courtoisie, des postures vestimentaires, des postures d'époque, des postures …qui ne valaient rien. Mais il faut y consentir pendant un bout de temps pour pouvoir dire : c'est vrai ! ça ne vaut rien ! ça ne vaut rien de tout ! », *"à mi-mots",* film de Jacques Malaterre.

322 « Goncourt : pensées minimalistes d'un ermite érudit », *Les Echos,* 29 octobre 2002.

323 « Les Ombres de Quignard » par Michel Schneider, *Le Point,* 13 septembre 2002.

324 *Ibid.*

325 « Le maître des richesses enfouies » par François Busnel, *L'Expresse,* 5 septembre 2002.

326 *Le Temps,* 26 mai 2001.

327 « Ethnologue et indien ; à voix nue : Pascal Quignard. L'écrivain parle du langage, de la pensée, de la musique et du silence, semant trouble et beauté » par Pierre Lepape, Le Monde, 19 février 2001.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

elle prend la forme de la négation. Son œuvre est désormais conçue non en tant que telle, mais en tant que tout ce qu'elle n'est pas. Ce n'est ni un roman ni un essai, alors le livre est « inclassable » [328] ; il n'y a pas de linéarité, alors il est *« décousu »* [329] ; ses livres ne sont pas bien vendus, alors ils sont « peu accessibles » [330] ,et par conséquent suscitent « une incompréhension » [331] *.* Bref, Quignard, en refusant de se soumettre aux lois de la médiatisation, se retrouve exclu. Son œuvre ne se définit plus que par sa dissemblance, et devient, selon les termes de Pierre Assouline, un OLNI (objet littéraire non identifié) [332] *,* qui souffre de l'absence de l'image de son auteur sur la scène médiatique. Tant qu'il refusera de se dévoiler, de se mettre à nu devant les critiques et d'accepter de jouer le jeu, il en sera ainsi. Même quand on honore ses livres par des prix, ils restent illisibles et inaccessibles. Tout accès direct au lecteur lui est contesté : Quignard est celui qui ne s'adresse pas à tout le monde, qui a ses propres lecteurs. Robert Sabatier, lui, s'adresse au public : « Le lectorat va être très déçu par notre choix » [333] . Le reproche d'élitisme se retrouve chez Jorge Semprun, qui fait la grise mine en déclarant :« Tout cela est finalement très parisien, même très parisianiste, chic et chiqué » [334] *,* et on se plaît à noter que ses livres « réhabilitent le plaisir de la lecture aristocratique *»* [335] *.* Ces tentatives violentes de couper *a priori* les ponts entre le lecteur et Quignard confirment du moins que l'attitude fortement provocatrice qui est la sienne pour toucher son public a très bien réussi : comment expliquer autrement la brutalité de termes qui vont parfois jusqu'à la grossièreté, en dépit de ce que, à la fin de son article « Le Prix des décombres ; Un Goncourt 2002 symbole d'une littérature en ruines »*,* Antoine Audouard dénie : « Je n'écris pas cela légèrement, pour insulter Quignard » [336] *.*

Ce rejet violent rejoint la deuxième attitude que les critiques peuvent adopter, et que nous avons soulignée au début de notre partie : être sous le charme de l'auteur ou être fasciné par son œuvre au point d'en faire un miroir d'eux-mêmes. La plupart des critiques

328 « Après le Goncourt et le Renaudot – Ce n'est pas l girouette qui tourne… » par Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 29 octobre 2002.

329 « Grand prix du roman de l'Académie : Pascal Quignard couronne et "embarrasse" » par Claude Casteran, *Agence France Presse*, 26 octobre 2000.

330 « Des Goncourt frétillants à la table du président » par Béatrice Gurrey, *Le Monde,* 11 novembre 2002.

331 « Incompréhension » par Eber Michel, *Le Monde,* 26 novembre 2002.

332 « Décryptage ; L' "effet Goncourt" ? Oui, mais… » par Clémence Boulouque, *Le Figaro,* 12 novembre 2002.

333 « Prix Littéraire ; Trois jurés en colère » par Jean-Claude Lamy, *Le Figaro,* 29 octobre 2002.

334 *Ibid.*

335 Bruno Blanckeman, *Op. cit.,* p. 149.

336 « Le Prix des décombres ; Un Goncourt 2002 symbole d'une littérature en ruines » parAntoine Audouard, *La Libération,* 4 novembre 2002.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

qui ont étudié et analysé l'œuvre, ont fini par parler d'eux-mêmes et de leurs propres expériences. Au lieu de parler de Quignard en recourant au « il », ils préfèrent utiliser la première personne du singulier pour construire leur propre texte. A travers le texte de Quignard, ils ont réussi à effectuer une descente dans leur intimité comme si cette œuvre les encourageait à se confesser et à se regarder. La *Revue des Sciences Humaines* n° 260, 4/2000, est consacrée entièrement à Pascal Quignard. Gérard Farasse adopte le style fragmentaire et souligne :

« Je lis Quignard.(…). Si je peux désapprouver, je n'en aurai pas lu la phrase écrite, j'aurai subi son rythme.(…). Ce rythme, qui n'est pas le mien, me fait violence. J'affronte une singularité. » [337] .

Dominique Viart insiste : « Je m'autorise, si l'on permet (…) » [338] . Frank Lestringant commence ainsi : « Je me souviens qu'il m'appelait toujours « monsieur » » [339] , et il renoue ses souvenirs de Louis Cordesse avec *Petits traités* de Quignard. Il enchaîne « Je me souviens… », « Je le revois gesticulant… », « J'ajouterai… », « je cessai de voir… ». De la même manière Patrick Drevet, dans *Scherzo,* raconte avec insistance les souvenirs qu'il garde de sa rencontre avec Quignard : « Je me rappelle cette surprise réciproque qui nous avait laissés un instant interdits et aussitôt délivrés, soulagés » [340] . Dans « L'écriture sidérante », Michel Deguy renvoie à ses propres ouvrages :

« J'en faisais la remarque au début de l'ouvrage (…) que je publiais en 1992. Si je la reprends ici, c'est que je crois que Pascal Quignard s'en acquitte, et, si je puis dire, se met à la hauteur. » [341]

Ensuite, tout au long de son article, le lecteur voit le critique s'interroger : « Ai-je ici relevé tous les procédés ? » et répondre : « Je le crois », ou « Je ne le crois pas ». De tous ces exemples il apparaît que, quelque soit le sujet de l'étude, l'œuvre de Quignard mène le lecteur à s'interroger et le pousse à réfléchir pour construire son propre texte tout en oubliant celui de l'écrivain. Le meilleur exemple en est l'article de Jean Bellemin-Noël, dans lequel il précise dès les premières lignes :

« Je voudrais, à mon tour et à ma façon, méditer sur les particularités (…). Je vais m'intéresser au « fascinus » »

Il continue ensuite à décrire ses impressions personnelles:

« C'est cet inextricable-là qui me fascine. », « Ce livre m'a fortement impressionné quand je l'ai lu. J'ai cru percevoir, j'ai pour ainsi dire ressenti… », « A ce discours je me suis trouvé bientôt entrelacé.(…). Cet essai, je ne l'ai pas lu et je ne le relis pas pour apprendre quoi que ce soit (…). »,

Puis, il apporte en conclusion la confirmation de la dimension personnelle de sa "lecture" :

[337] « Avec » par Gérard Farasse, in Revue des Sciences Humaines, n°260, 4/2000, p. 24.

[338] « Le moindre mot » par Dominique Viart, *Ibid*., p. 65.

[339] « De Louis Cordesse et de quelques procédés rhétoriques à la renaissance » par Frank Lestringant, *Ibid*., p. 147.

[340] « Quignard avant Quignard », par Patrick Drevet, in *Scherzo*, n° 9, octobre, 1999, p. 20.

[341] « L'écriture sidérante » par Michel Deguy, in Revue des sciences humaines, Op.cit, p. 217.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

« Je me retrouve plus chanceux et que Loth et qu'Orphée. Car en me retournant sur ce que je viens d'écrire je fais ce constat plus encourageant que paralysant : une telle méditation sur des objets troublants ne peut guère se pratiquer qu'à la condition qu'on dispose d'un appui, d'une rampe pour tenir ferme dans la réalité et pour prendre son élan vers la spéculation. Pascal Quignard a eu besoin de Rome pour s'élancer en pionnier, j'ai eu besoin de son texte pour me lancer dans une aventure où je sens bien que je ne me serais jamais engagé sans lui.(…). Merci à l'outrepasseur qui donne envie de passer outre. » [342]

Ainsi, ces critiques n'arrivent-ils pas à se libérer de l'emprise qu'exerce sur eux l'œuvre de Quignard. Ils écrivent des textes dans lesquels ils interrogent, analysent et justifient leurs propres impressions. Ils effectuent un retour sur eux-mêmes à partir de ce qu'ils lisent, et s'éloignent de toute objectivité critique en succombant au harcèlement d'une subjectivité qui cherche à s'exprimer. Pour parler de Quignard, on parle de soi ; pour aller vers lui, on revient à soi. Faut-il évoquer une régression vers les zones les plus intimes de la psychè, une fragilisation qui pousse le lecteur à se perdre entre son moi et le moi de l'auteur qu'il cherche à découvrir ? Puisque c'est Quignard qui contrôle les règles du jeu, alors le lecteur critique désespère, et revient sur soi pour s'interroger et se regarder sous la menace de cette écriture. C'est ainsi qu'il va à son tour affronter la question de l'origine perdue, tellement répétée dans le texte, et qui s'impose désormais à lui en tant que question personnelle. L'écriture de Quignard le sensibilise à l'opposition entre le sujet (moi) et l'objet (monde extérieur) qu'il vit en termes de plaisir et déplaisir : soit il se retrouve dans le texte en assimilant tout ce qui le touche ; soit il rejette sur le même texte posé comme objet extérieur tout ce qui lui est source de déplaisir. Ainsi se constituent les deux attitudes des lecteurs : dans les deux cas, rejet ou identification, c'est le texte qui s'affirme comme pouvoir d'agression.

Le lecteur, dans cette perspective, est toujours seul et soumis à l'écriture de l'auteur. Perpétuellement déçu de ne pas pouvoir trouver un écho aux hypothèses qu'il a essayé de formuler, il se trouve désemparé devant un texte qui échappe à toute tentative de précadrage. Nous avons souligné cet effet lors de la lecture des deux ouvrages retenus pour notre travail. *Terrasse à Rome* est un roman qui échappe à toute forme romanesque, et *Le Sexe et l'effroi* est un essai qui ne développe aucun argument conduisant à une quelconque vérité. Ainsi, ni ses compétences habituelles, ni les indices paratextuels qu'il rencontre ne donnent au lecteur un sentiment de sécurité. Au fil de son avancée dans le texte, il ne cesse de se heurter à un état de non lu, et ses attentes initiales s'effritent pas à pas : lecture déceptive qui le réduit progressivement à un état de passivité absolue. Ainsi, le lecteur est-il piégé : il adhère aux histoires racontées et porte sur elles des appréciations de type référentiel (vrai/faux) ou émotionnel (passionnant/ennuyeux), sans se rendre compte qu'il est placé, désormais, dans une situation inférieure par rapport à l'œuvre [343] . Cette confusion lui ôte tout rôle actif et confirme le pouvoir que l'auteur exerce sur lui à travers son écriture. Chantal Lapeyre-Desmaison résume cet état

[342] ***« Du Fascinus comme nouement » par Jean Bellemin-Noël, in Revue des sciences humaines, Op. cit., p. 59.***

[343] Nous remarquons que ces appréciations de type référentiel ou émotionnel ont toujours quelque chose à voir avec l'enfance. Elles suggèrent indirectement un état d'hésitation, voire un état d'esprit primitif.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

lorsqu'elle interroge Quignard :

« - Dans un entretien accordé à Jean-Michel Olivier, dans Scènes Magazine, en mars 1988, vous avez déclaré : « Ce qui est cherché dans l'écriture est souvent extrêmement dominateur à l'égard du lecteur. Faire ce qu'on appelle un beau livre, c'est lancer une injonction absolue, à laquelle celui qui le lirait obéirait » Ecrire serait donc l'exercice d'un pouvoir ? » [344]

Bien que Quignard s'esquive alors en soulignant le côté *« embarrassant »* de ces propos, la réponse a été donnée dans *Le Sexe et l'effroi* :

« Amat qui scribet, paedicator qui leget (celui qui écrit sodomise. Celui qui lit est sodomisé). » (S.E.262)

Cet exercice de pouvoir, les lecteurs l'ont bien ressenti. A travers la divergence de leurs réactions ils l'ont bien confirmé. Le refus de l'œuvre et les réactions violentes qu'elle suscite peuvent se comprendre par le refus de subir ce pouvoir. Le retour à soi effectué par le deuxième groupe de lecteurs témoigne de leur incapacité de se détacher du pouvoir que cette même œuvre exerce sur eux. On peut dire, en ce sens, que l'écriture de Quignard ne nous révèle pas les secrets de son auteur, mais qu'elle nous dévoile les nôtres dans l'intimité de la lecture. Les fragments, les phrases *« décousues »*, la technique parfois violente de la coupure trouvent leur accomplissement en s'inscrivant sur le corps du lecteur. C'est une écriture qui se conjugue sur l'axe du désir, et c'est la raison pour laquelle elle ne nous laisse jamais en paix : elle puise sa force dans l'attente d'un lecteur qui ne cherche pas à conclure, et dans un flottement sur la surface des mots qui ne redonnent aucune garantie. Pascal Quignard ne nous emmène nulle part. Il désire son lecteur et cherche à le toucher en le transformant en objet de son désir. Certains y cèdent et sont renvoyés à eux-mêmes ; d'autres s'en effraient et réagissent d'autant plus violemment qu'ils ont peur de céder à leur tour.

1. La peur fascinante du texte de Quignard :

Rien mieux que le titre du *Sexe et l'effroi* n'évoque cette peur. C'est la littérature comme prédation, comme chasse. Pour qu'il y ait chasse, il faut qu'il y ait une proie, dont la quête et la mort marquent respectivement le début et la fin de la cérémonie. Le chasseur part à la rencontre de sa proie pour la sacrifier ensuite. Ainsi, lire est-il une rencontre avec la mort. Quignard s'en explique, dans le XXVI^{e} traité, *« Chien de lisart »* :

« La lecture déracine l'âme. Elle constitue une part de l'exercice de l'annihilation volontaire et elle permet à l'amateur de livres d'acquérir l'habitude journalière de l'abaissement continue du monde et de l'humiliation opiniâtre de soi. L'homme ne doit pas s'estimer. Il doit être une larme sale, une poussière inutile, une boue et une « apostume ». Il embrasse tout ce qui le méprise, le persécute, le confond. Il élit les choses les plus douloureuses. En considération de l'état pervers et abject de la mémoire, il bafoue tout ce que présentent à ses yeux les images de la mémoire. Il se réjouit de sa vicissitude. Il donne, non pour offrir, mais pour accroître le dénuement. Il déprime les consolations. Il abonde de stérilité. Il parvient à une extrême discrétion qui va jusqu'à l'oblitération. Il caresse

[344] ***Op.cit., p. 109.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'angoisse et tous les occasions de l'angoisse. Il flatte la mort en son cœur comme Dieu lui-même qui y a consenti et qui en a aimé l'image jusqu'à s'y échanger. Il s'appauvrit librement de la satisfaction qu'il éprouve à s'appauvrir. Il devient l'oblation elle-même, l'hostie du sacrifice. » [345]

Le désir du chasseur relève de l'ordre de la consommation : c'est donc une question de survie. La proie est désignée dès le départ : le lecteur, auquel l'auteur déclare une véritable guerre, très subjective, très amoureuse. Deux sujets s'affrontent dans le champ abstrait de l'espace textuel. Mais, comme dans chaque duel, il faut qu'il y en ait un qui se soumette pour affirmer la supériorité de l'autre, pour assurer son identité en tant que sujet dominant et désirant, comme il en va du désir dans la passion amoureuse. Est-il exagéré de dire que la lecture, en ce sens, devient une question de survie ? Quignard compare cette relation conflictuelle à l'image de « la vipère » :

« tuant le mâle pour s'approprier sa semence dans sa bouche, et à l'image de ses enfants tuant leur mère pour sortir de son ventre. » [346]

Le désir est un désir de l'autre, et le lecteur, chez Quignard, fait l'épreuve de sa transformation en un objet désiré en perdant ses armes. Il ressent, dans le texte auquel il va lui prêter son attention, son âme et son corps, la tension du désir de l'auteur, du corps de l'auteur qui s'est retranché du texte. Il ne lui reste donc, comme aux critiques que nous venons d'évoquer, que deux attitudes : s'enfuir devant une telle tension, ou se soumettre au plaisir étrange qu'elle lui procure. Et dans les deux cas, la peur l'envahit, face à cette dépossession :

« Celui qui lit prend le risque de perdre le peu de contrôle qu'il exerce sur lui-même » [347] ***,***

ou face à ce plaisir de la soumission passive et dépendante :

« La langue dit d'un lecteur attentif qu'il est « plongé » dans sa lecture. Puis qu'il est « absorbé ». Elle dit aussi de façon terrible : « se réfugier dans la lecture ». Plonger dit l'immersion première, et le bain du baptême. Absorber signifie manger, éponger, digérer, dominer. Se réfugier dit la peur. » [348]

Du coup, ce duel prend un caractère violent. Car dans l'acte de la lecture il y a une forme de reconnaissance, où celui qui lit reconnaît le texte en tant que force puissante qu'il affronte : « Le lecteur découvre ce qu'il est lui-même et ce qu'il n'est pas en revivant une vie qu'il n'a pas vécue » [349] . Il peut arriver ainsi qu'il se sent triomphant en saisissant la portée de ce qu'il lit, car il continue de rêver de pouvoir dominer l'auteur et découvrir son secret. Mais de tels moments cessent vite, tant il éprouve aussi, au fur et à mesure de son avancée dans le texte, qu'il s'enfonce de plus en plus dans les pièges de l'auteur : « Lire,

[345] Petits traités II, p. 38.

[346] Ibid., p. 129.

[347] Ibid., p. 128.

[348] Ibid., p. 127.

[349] *Ibid.*, p. 71.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

c'est digérer (…) des maladies, des désirs, des appétits, des poisons, des dangers » [350], ce qui rejoint l'image de la vipère que nous venons de citer plus haut. L'accumulation de ces déceptions renforce la position de l'autre qui désire, de l'auteur qui écrit : le livre « appelle le secours de l'autre. Et dans l'autre, il recourt à la passivité de l'autre » [351]. Ainsi, la violence qu'éprouvent certains lecteurs de Quignard est-elle proportionnelle au désir que le texte leur révèle : une fois qu'ils ont senti sa présence harcelante, ils ne peuvent ni l'effacer, ni l'ignorer. Trop de non-dit se développe au-delà des mots pour qu'ils puissent rester en position de maîtrise. La peur naît de ces interrogations, de ces doutes et de ces hésitations devant l'auteur-chasseur, dont la ruse prend une ampleur disproportionnée. Tout revêt un double ou un multiple sens.

En même temps, cette peur suscite aussi le désir d'avancer, de trouver un terme à toutes ces sensations et comme de "catharsiser" les troubles qu'elles procurent. La montée de chaque désir en appelle à sa chute, comme l'a souligné Norman Holland dans ses travaux sur les réactions des lecteurs :

« L'effet de la littérature est de détendre. (…), même si l'œuvre nous fait éprouver de la douleur, de l'anxiété ou un sentiment de culpabilité, nous nous attendons à ce qu'elle ménage ces sentiments, de sorte qu'ils soient vécus comme des expériences satisfaisantes. » [352]

Ainsi, le lecteur apprend-il à avancer sans se poser des questions : il erre et trouve une jouissance dans cette errance de la lecture. Ou du moins il la trouve à terme, après être passé par bien des étapes préparatoires à cet engloutissement final, où la jouissance lui apparaît comme le fruit d'une certaine souffrance, d'une certaine violence subie, d'un certain chemin parcouru.

2. La soumission du lecteur :

Pour qu'une telle conception du parcours de lecture ne reste pas trop abstraite, il est intéressant d'interroger l'ouvrage de Quignard dont le titre est précisément : *Le Lecteur*. C'est un texte peu mentionné dans les études qui portent sur notre écrivain et même lui préfère ne pas trop en parler [353]. Il y évoque le prêche que Claude de Marolles, vers le milieu de XVIIIe siècle, fit au sujet de la lecture : « La lecture était un rapt d'âme » [354]. Il dotait de trois moyens cet enlèvement : « par voie de punition ; par voie de séduction ; par

350 *Ibid.*, p. 122.

351 *Ibid.*, p. 113.

352 Wolfgang Iser, L'Acte de lecture, Mardaga, 1997, p. 84.

353 Quand Chantal Lapeyre-Desmaison interroge l'écrivain sur le statut du récit *Le Lecteur,* Quignard répond : « La dépression a dicté ce livre si violemment que je ne puis le relire sans être très mal. Sans tout faire revenir des circonstances de sa rédaction. C'est le seul livre, quand il a été réédité, pour lequel j'ai dû m'avouer vaincu. J'ai essayé mais j'ai renoncé à le relire bien que je sache combien il est rempli de fautes idiotes. Mais c'était trop dur. Toute l'hystérie de sa composition et tous les symptômes de la dépression revenaient. Je ne pouvait plus manger. Je tremblais. J'ai arrêté au bout de quelques pages. Et, par chance, j'étais rétabli au bout d'une dizaine de jours. Vraiment rétablit. Je pouvais de nouveau avaler et parler. », *Pascal Quignard le solitaire,* p. 73.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

voie de corruption » [355] .

La première étape est la punition. Il la considère comme la récompense de la curiosité du lecteur. Ce dernier ouvre le livre par simple curiosité, guidé par un esprit de découverte. Petit à petit, cette curiosité se plie aux règles de la lecture. Elle se transforme en une angoisse due à l'isolement et au silence. Dans *Terrasse à Rome,* Quignard mentionne cette angoisse dès la première page :

« Les hommes désespérés vivent dans des angles. Tous les hommes amoureux vivent dans des angles. Tous les lecteurs des livres vivent dans des angles. Les hommes désespérés vivent accrochés dans l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirent pas, sans parler, n'écoutant personne. » (T.R.9)

Il y a dans cette angoisse et cette solitude de la lecture des accents de douleur spirituelle. C'est l'angoisse des hommes abandonnés, que l'auteur compare à celle de fils de Dieu « au mont Géthsémani » [356]). Le lecteur non seulement « perpétue cette angoisse irrémissible, mais il la multiplie » [357] . Par conséquent, le silence, qui bourdonne à ses oreilles et accélère le mouvement de son cœur, ne fait que « sonner l'écho du cri de l'abandon » [358] . Si le lecteur est muet, « il l'est de ce cri étouffé, qui rameute l'angoisse, qui ravive la douleur de Dieu » [359] . Dans cette perspective, la lecture commence par un simple sentiment de curiosité pour se transformer ensuite en une punition et une souffrance dues à la solitude et au silence qu'elle impose. Il faut noter que c'est l'attitude du corps du lecteur qui inspire une telle image et qui contribue à relever la lecture à un niveau sacré. A qui, à quelle instance réfère alors le Dieu de ce rite ? Si le lecteur est celui qui veut se faire pardonner, alors c'est l'auteur qui décide de donner ou de refuser le pardon. Cela nous conduit à nous interroger sur les limites de la liberté du lecteur dans le texte de Quignard : captivé à partir de la page de la couverture, le lecteur est pris par une curiosité vorace toujours inassouvie. Il dévore son livre, perd le contrôle de son activité et finit par se faire lui-même dévorer. Ainsi Quignard inverse l'image du rat de bibliothèque : le clerc ne dévore pas les livres mais est rongé par eux.

La deuxième étape est la séduction. Le lecteur croit à tout ce qu'il lit. Il est séduit, voire ébloui. Le livre qu'il a entre les mains devient alors pétrification d'un langage médusé, à jamais marqué par la force mortifère qui vient du regard de la Méduse. Michel Picard souligne ainsi que

« Le mouvement saccadé et rythmé des yeux, la "valse lente" au long des lignes

[354] Quignard, *Le Lecteur*, Gallimard, 1976, p. 29.

[355] *Ibid.,* p. 30.

[356] *Le Lecteur, Ibid.,* p. 31.

[357] *Ibid.,* p. 31.

[358] *Ibid.,* p. 31.

[359] *Ibid.,* p. 31.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

qui se répète au long des pages peuvent également susciter un effet de quasi-fascination. » [360]

Le corps du lecteur, figé dans l'immobilité, paraît s'absenter et vit sur le mode fantasmatique, prêt à succomber au charme du texte. Mais avant d'en venir là, il faut qu'il se sente désiré. Son éblouissement correspond à la force mortifère du désir qui lui arrive du regard de la Méduse. Ce qui fait de la lecture un état de dépendance passive, que Quignard explique dans le XXX^{e} traité *« Lectio »* :

« Ce qui nous pousse sans cesse à ouvrir des livres les plus divers et les plus incertains, ou encore à terminer des livres alors que leur lecture ne nous satisfait pas, c'est impatiemment la croyance qu'ils vont nous délivrer un savoir que nous n'imaginons pas. La raison de cette patience est une irrépressible curiosité passive. (…). Nous feuilletons avidement, tournons les pages pendant des nuits, tournons les pages pendant des siècles, à la recherche de quelque « tour magique irrésistible ». » [361]

Vient alors la dernière étape : celle de la corruption. Le terme évoque la perversion, une déviation de tendance. A ce stade, le lecteur se laisse aller, se prête au texte, se donne à l'auteur, et perd son identité pour s'abandonner aux mots en jouissant. C'est ce qui constitue le danger du texte de Quignard et qui révolte quelques-uns de ses lecteurs. C'est la part effrayante du livre. Bruno Blanckeman souligne ainsi que la lecture de l'œuvre de Quignard se théorise « comme une expérience de la corruptibilité » [362] *:* elle corrompt l'ordre de la personnalité mais également celui du monde.

Comment, dans de telles conditions, lire Quignard ? la longue cohabitation qui a été la nôtre avec ses œuvres retrouve-t-elle les étapes de Claude de Marolles ? comment s'aménagent lecture, soumission et jouissance ? la première remarque qui nous vient, lorsque nous opérons ce retour sur notre pratique de la lecture de Quignard – et notamment de *Terrasse à Rome* et du *Sexe et l'effroi* – concerne une extrême liberté de rythme : nous pouvons sans nous perdre sauter des passages, survoler des citations d'autres écrivains, nous attarder devant des descriptions ou méditer des images. Le parcours est difficile à cause de sa diversité, mais il est soutenu par un intérêt porté au rythme que nous impose l'auteur. Nous renonçons vite à vérifier tel fait historique ou à vouloir trouver le fin mot d'une suite de fragments. Les chapitres eux-mêmes, en dépit de l'appel de leur titre, cessent d'être perçus comme source d'information, délivrance d'un savoir. Entre l'attention portée à la description d'une fresque et le feuilletage du livre à la recherche de l'image, le lecteur s'oublie dans une citation d'Ovide, se laisse porter par la beauté des mots et des images, et ne se soucie plus de la raison de la présence de cette citation et du contexte qui l'encadre. C'est même le plaisir qu'il éprouve ainsi qui le fait avancer : au moment où les guillemets fermants lui annoncent la fin d'une citation, il se lance dans la suite sans éprouver la moindre gêne à l'égard de cette interruption. Désormais son objectif devient une quête du plaisir que lui procure l'acte même de lire, et

[360] ***Michel Picard, La Lecture comme jeu, éditions de Minuit, 1986, p. 46.***

[361] ***Petits traités II, p. 120.***

[362] *Les Récits indécidables, Op. cit.,* p. 169.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

il en redemande comme un toxique en manque :

« Les différents effets des mots et des propositions peuvent être exagérés ou même rendus toxiques par un lot d'images ou de poses(…). » [363]

Le lecteur a besoin que l'auteur, le seul qui puisse lui donner cette sensation de jouissance, contrôle sa dose de sensations. Nous retrouvons, ici, l'image de l'auteur-Dieu qui, seul, décide. Peu importe le sujet ou la manière dont on le présente : le plaisir prime et c'est cette sensation, plus ou moins effrayante, qui le guide et qui correspond à la « voie de corruption » de Claude de Marolles.

Quignard parle du sexe. Et la lecture devient une expérience sensible où le lecteur s'expose à des blessures, où son corps même se soumet à la force qui le violente :

« Lecteur il s'ouvre, il est ouvert, l'ouvert, comme son livre est ouvert, il s'ouvre comme une blessure est ouverte, ouvre et s'ouvre, s'ouvre toute sur ce qui la déborde toute, et l'ouvre. Il est Blessure qui est tout ce qu'il est au degré près de la force qui s'y déchire, de la force qui l'ouvre sur ce qui l'ouvre, qui l'entaille, cède sang, gémit, l'écorche vif et tout entier le forme de ces écarts, de ces sanglots bruyants, de ces entailles, tout entier le met à nu et l'ouvre. » [364]

Cette citation illustre parfaitement la relation sexuelle, sadique et masochiste, qui associe l'écrivain au lecteur. Quignard accorde à ce dernier le statut féminin passif [365] : il est l'"autre" qui s'ouvre comme une blessure, qui gémit – *« sanglots bruyants »* -, qui met nu et sanglote. Il y a du *« sang »*. Autant d'images qui renvoient à la femme dans sa nuit de noce, au lecteur qui reçoit dans le silence absolu la force sadique de l'écriture. Dans *L'étreinte fabuleuse*, Quignard souligne qu' « une phrase qu'on lit est aussi une semence qui pousse » [366] . Mais en même temps cette nuit annonce une tournure dans la vie, un nouveau statut qui mettra fin à tout ce qui précède. D'où vient le caractère sacré de la lecture chez Quignard. Un lecteur ne peut pas ouvrir un livre d'une façon innocente. Il doit subir toutes les conséquences qu'un tel geste peut provoquer. Bruno Blanckeman arrive au même constat par un autre chemin. Il analyse le passage cité en soulignant que le retour systématique du verbe ouvrir substitue à sa signification une analogie homophonique « s'ouvre / souffre, l'ouvert / louve erre » [367] . Nous pouvons constater, alors, que lire est une expérience de corps à corps : lecteur et auteur s'affrontent, se touchent et se désirent dans un contexte de pouvoir et de domination.

Perturbé par la contradiction d'un texte qui le déconforte et qui lui assure une

[363] ***Petits traités II, p.121.***

[364] ***Le Lecteur, p.61.***

[365] Si nous considérons le comportement de l'auteur comme sadique, nous allons voir plus loin, dans la conclusion générale que l'écriture pour Quignard est une manière d'effacer le moi, ce qui correspond à la définition du sadisme de Gilles Deleuze : « Le sadisme n'a pas d'autres victime que la mère et le moi. », le sadique « n'a pas d'autres moi que celui de ses victimes. », *Présentation de Sacher-Masoch,* éditions de Minuit, 1967, p. 106.

[366] *Revue Critique*, n°620-621, janvier-février, 1999, p. 186.

[367] *Les Récits indécidables, Op. cit.,* p. 171.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

jouissance, le lecteur se retrouve dans un état de perte, qui entretient la pratique quignardienne de la répétition [368] . Un véritable engrenage se construit, où les mots deviennent érotiques et où le texte crée et exacerbe une attente. Il devient un texte de désir qui n'arrive jamais à être satisfait. Ce désir insatiable qui prend le lecteur comme cible, nous le ressentons à travers les termes utilisés par Olivier Delacroix décrivant ou plutôt critiquant l'œuvre de l'auteur. Il souligne qu'« on se trouve soudain noyé dans les méandres d'une mosaïque de pensées, étouffées d'esprit et de sérieux ». Puis vers la fin de l'article, il devient plus sincère sur ce qu'il a ressenti :

« Le lecteur se sent rapidement exclu de ce jeu de piste cérébral. M. Quignard est un écrivain savant. En dépit de son savoir encyclopédique, ses variations obsessionnelles, compulsives, parfois poétiques, souvent acharnées, finissent par ressembler à une sorte d'onanisme littéraire, mais l'onanisme n'est pas fécond, par essence, il n'a donc pu cette fois, engrosser un roman » [369] .

Nous ne pouvons pas trouver un témoignage plus sincère et plus direct que celui-ci mettant en avance la violence de ce désir qu se dégage du texte de Quignard et qui pousse les lecteurs à réagir parfois avec une telle violence. Nous ne pouvons pas rester indifférent devant un tel choix de termes. Ce lecteur se sent noyé, étouffé, puis il commence à s'exprimer au niveau purement physique, voir sexuel, confirmant l'objectif de Quignard de s'approcher le maximum de son lecteur et de créer cette fusion avec lui.

Au milieu de toutes ces sensations, Quignard veille sur sa proie piégée dans le filet de ses mots. Gérard Farasse, dans *« Avec »,* lui attribue une très belle image en le comparant à une araignée qui tisse son filet pour attraper des insectes et s'en nourrir. En ce sens, nous retrouvons la métaphore de l'écriture en tant que chasse, et du lecteur en tant que proie :

« L'écrivain, quant à lui, est une araignée qui, à l'aide d'une substance tirée de son corps, forme un tissu fort mince, au moyen duquel il prend d'autres insectes dont il fait sa nourriture. Ces insectes, ce sont les lecteurs. C'est vous, c'est moi. » [370]

Quelle attitude adopte-t-on quand on se sent piégé, ou fermement emprisonné ? Quand on se sent désiré, et qu'on se demande ce que l'autre veut de soi ? La lecture de l'œuvre de Quignard nous aide-t-elle à sortir de nous ? à aller vers l'autre ? ou bien à descendre au contraire au fond de nous-mêmes pour tenter de nous découvrir ?

3. La lecture : "retour à soi" ou "sortir de soi" :

Par quelque bout qu'on la prenne, notre lecture nous renvoie à une certaine contradiction. A plusieurs reprises Quignard insiste sur le fait que la lecture est « une expérience

368 « La répétition qui, dans le fond et le sans-fond, précède le principe de plaisir, est maintenant vécue comme renversée, subordonnée à ce principe. On répète en fonction d'un plaisir auparavant obtenu ou à obtenir », Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, *Op. cit.,* p. 90.

369 « La font d'un Mont-Blanc ; Pascal Quignard »,par Olivier Delacroix, Le Figaro, 20 janvier 2005.

370 Revue des Sciences Humaines, Op. cit., p. 20.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

dominée de l'absence » et que sa fonction centrale est de « sortir de soi, voyager » ; il la qualifie aussi de « curiosité sexuelle intense, voyeuriste, pour tout ce qui est autre » [371]. De notre côté, nous avons essayé de montrer qu'elle contraint plutôt à un "retour à soi" en nous basant sur une analyse de la réception de l'œuvre et des réactions des critiques. Faut-il séparer l'expérience de Quignard-lecteur de celle de ses propres lecteurs, avec toute la différence que les deux peuvent représenter ?

A vrai dire, il est difficile de négliger le statut de Quignard en tant qu'écrivain dans son expérience de lecteur. Malgré la distance qui sépare ces deux expériences, elles se rapprochent l'une de l'autre quand on les distribue dans le temps. Quignard peut-il vraiment faire abstraction de sa volonté de créer en lisant ? Quand il explique à Chantal Lapeyre-Desmaison ce qu'il appelle « la voracité d'expression » [372] qui le fait écrire, il souligne « la faim », « le vide », « un creux dans le ventre » ou « un appétit de dire », et nous comprenons qu'il s'agit d'un besoin impérieux et irrésistible. Avoir besoin de dire, d'écrire est pour lui comme avoir besoin de manger : les termes qu'il emploie pour le dire relèvent de l'ordre physique aussi bien que de l'ordre psychique : une question d'instinct. Dès lors, la distance qui sépare Quignard l'écrivain de Quignard le lecteur n'est plus tout à fait claire. Lit-il pour écrire ? ou bien écrit-il pour raconter son expérience de lecteur ? peut-il vraiment nous convaincre d'un « net éloignement entre écriture et lecture » [373] ?

Il semble difficile de soutenir, ou même d'imaginer, cette distance. Lorsque nous nous sommes attachés à la représentation de l'œuvre d'art, et à la procédure de sa création, nous avons vu se dégager une structure triangulaire dans laquelle Quignard se plaçait entre l'œuvre et son créateur, et s'efforçait de les séparer, de couper le lien de filiation afin de laisser l'œuvre s'élever toute seule. Il sait donc mieux que tout autre apprécier la distance qui le sépare des auteurs des textes qu'il a lus. Mais il ne s'arrête pas là. Poussé par le besoin de traduire cette expérience et de traiter la matière qui en reste, il trouve dans l'écriture la finalité de son expérience de lecteur. Ce n'est pas par hasard que la plupart de ses livres évoquent des créateurs, des artistes et des écrivains. Il souligne, lui-même, dans « La déprogrammation de la littérature » *:*

« Mon esthétique est une esthétique volée. C'est celle des anciens Romains. C'est celle des anciens Chinois. C'est celle des bondrées aussi : dès que je vois quelque chose qui bouge et qui m'émeut, je fonds. Je prends. » [374]

Utiliser la matière d'autrui pour écrire et pour s'approcher de son lecteur signifie que l'acte de la lecture ne peut pas être séparé de l'acte de l'écriture. Son amour de l'Antiquité gréco-romaine, de l'époque baroque, de la musique, etc. reflète assurément ce qu'il cherche dans et par la lecture. Mais cette recherche ne s'arrête pas : elle va se continuer dans l'écriture :

[371] Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire, Op. cit.,* p. 71.

[372] *Pascal Quignard le solitaire, Op. cit.,* p. 91.

[373] *Ibid.,* p. 87.

[374] Le Débat, n° 54, mars-avril 1989, p. 79.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

« Ecrire c'est chercher dans sa tête avec un crayon. (…). C'est chercher ou bien ce qu'on ignore ou bien ce qu'on a perdu avec ce qui manque ou ce qui feint de se substituer à ce qui manque » [375]

Cette définition traduit bien sa conception de la lecture. L'absence d'une vérité et le manque poussent à lire des livres qui sont censés donner des réponses ; mais les livres ne cessent d'alimenter le désir de rechercher, ne permettent jamais de conclure, et le lecteur se perd. Quignard-lecteur et Quignard-auteur vont alors de concert.

Reste qu'il y a une vraie différence entre l'expérience de Quignard-lecteur et celle des lecteurs de son œuvre. Elle explique la confusion qui s'établit entre ce qu'est la lecture pour Quignard (un art de "sortir de soi") et ce qu'elle nous est apparue être chez les critiques et lecteurs de son œuvre (un art du "retour à soi"). Quand Quignard écrit, il traduit toute la violence qu'il a subie lors de sa lecture, première étape vers la création. C'est cette violence qu'il prend comme matière première et qu'il veut transmettre à ses lecteurs. Mais l'expérience de ses derniers est tout autre : ils reçoivent cette matière apportée de lieux lointains, dont la violence les envahit, les oblige à régresser, à retourner en eux-mêmes pour éprouver les échos. La lecture pour Quignard est un voyage hors de soi, dans une écriture qui tente de transmettre toutes les étapes du voyage. Mêmes étapes et même souffrance chez ses lecteurs, mais leur itinéraire est inverse. Quignard écrit pour *aller vers* son lecteur, l'accompagner dans son voyage *intérieur*. C'est pourquoi la plupart des critiques, comme nous l'avons souligné au début de cette partie, écrivent leurs textes à partir de ceux de Quignard. Ils se cherchent, s'expriment et se retrouvent après leur lecture. A l'instar de Jean Bellemin-Noël, qui a parfaitement exprimé cette expérience en se comparant à Loth ou à Orphée, leurs parcours est intérieur, il est une descente vers les parties profondes d'eux-mêmes [376] .

Si le lecteur de Quignard n'est pas aussi libre que ce que prétendent les traditions de la lecture, c'est que le texte qu'il a entre les mains n'est pas conçu pour l'attirer, mais pour aller vers lui. Il n'est pas texte en attente d'un lecteur, mais force qui veut le pénétrer. Ce dernier ne peut pas faire ce qu'il veut de sa lecture : même quand il s'efforce d'interpréter, d'ajouter sa propre expérience, de convoquer le souvenir d'autres livres, il cesse de se sentir suivi par un auteur qui lui impose la loi de son écriture. Si Quignard jouit assurément de sa liberté dans sa lecture des œuvres d'autrui, le lecteur de Quignard ne peut avoir le même statut, tant il se heurte à l'instabilité et l'absence de toute certitude ou de tout repère (générique, citationnel, discursif, narratif, etc.). Sa liberté de lecteur ne réside plus dans le texte qu'il lit et "suit". D'où la nécessité du retour en lui-même. De plus, la question de l'origine, qui hante toute l'œuvre, pousse aussi, thématiquement pour ainsi dire, à descendre vers ses propres origines.

375 ***Pascal Quignard le solitaire, Op. cit. p. 81.***

376 « Je me retrouve plus chanceux et que Loth et qu'Orphée. Car en me retournant sur ce que je viens d'écrire je fais ce constat plus encourageant que paralysant : une telle méditation sur des objets troublants ne peut guère se pratiquer qu'à la condition qu'on dispose d'un appui, d'une rampe pour tenir ferme dans la réalité et pour prendre son élan vers la spéculation. Pascal Quignard a eu besoin de Rome pour s'élancer en pionnier, j'ai eu besoin de son texte pour me lancer dans une aventure où je sens bien que je ne me serais jamais engagé sans lui.(…). Merci à l'outrepasseur qui donne envie de passer outre », « Du Fascinus comme nouement », *Revue des Sciences Humaines, Op. cit.*, p. 59.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Ce retour à soi rejoint la seule interprétation que nous pouvons fournir de la façon dont Meaume le graveur signe ses œuvres dans *Terrasse à Rome* : à gauche en bas, une croix de Malte. Le côté gauche signifie l'origine de l'œuvre et la croix est le symbole de la souffrance. Quignard veut-il nous faire comprendre l'inutilité de chercher l'origine de son œuvre ? l'impossibilité de la retrouver à travers ses livres ? Nous avons, en tout cas, l'impression de tourner dans un cercle vicieux. Quignard publie des livres tout en affirmant qu'il ne veut rien laisser derrière lui. Il crée tout en concevant la création comme un acte d'abandon. Il écrit sans vouloir laisser de trace. Il se retire du monde tout en lui adressant des messages à travers ses livres. Il vit dans l'écriture tout en avouant sa haine de la langue. C'est cette suite infinie de contradictions qui perturbe chaque lecteur. Ecrire pour se perdre et pour faire perdre l'autre dans le vœu hystérique de sa rencontre. Le langage de Quignard porte la trace de ce désir de rencontre totale : il réfère à la sensorialité immédiate d'un monde antérieur au langage. Plus que vecteur d'information, il est acte de transmission, qui veut redonner au lecteur les sensations d'un monde d'avant la naissance, un monde utérin. A ce lecteur, alors, de se baigner dans une posture fœtale, de fondre son propre corps en une masse sensorielle capable de capter toutes sortes de signes : ainsi commence son errance. Tout devient nouvelle découverte, chaque mot, chaque signe se présente en tant que merveille, appelle à la jouissance de la sidération et, en ce sens, régénère. La fin de chaque lecture annonce une naissance dans sa joie et sa douleur, chaque livre est un cri de naissance, une douleur de blessure et une angoisse de perte : lire Quignard est une expérience de survie.

Sortir de soi ou retourner à soi : au-delà de la différence de destination, il s'agit toujours d'un chemin à parcourir et d'étapes à dépasser. C'est ce qui fait que la lecture de Quignard est modalisée par la catégorie de l'accès : non pas à la fin, mais à la poursuite du voyage. C'est aussi ce qui fait que son écriture est sur ce chemin l'instrument de la perte. Le plaisir de son texte réside dans l'évanouissement des repères, comme André Brincourt l'a très bien souligné :

« Pascal Quignard ne nous mène nulle part. Son royaume est la nuit (…). Il nous appartient de le suivre bien au-delà de tout fantasme. L'exigence serait-elle faite d'une disposition d'esprit perdue ? » [377]

4. La lecture comme survie :

Car l'écriture de Quignard met en scène une population de morts. Les personnages sont des philosophes, des écrivains de l'Antiquité, des artistes du XVII^{e} siècles, à travers lesquels il évoque la mentalité d'une époque : l'érotisme romain, la sexualité grecque ou les critères de l'art baroque. A travers des noms propres, il constitue une galerie dans laquelle il emmène le lecteur tout en organisant le rapport entre un espace et un parcours. Dans ce rapport, la multiplication des noms propres restitue le lecteur dans le présent de sa lecture.

Les noms des personnages réfèrent tous au passé. L'écriture construit ainsi un tombeau pour les morts : elle les honore et les élimine en même temps. Les récits que

[377] ***« Pascal Quignard ; Promenade dans la nuit des temps » par André Brincourt, Le Figaro, 26 septembre 2002.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Quignard raconte à propos de Médée, de Narcisse, de Pasiphaé et de Tibère dans *Le Sexe et l'effroi,* ont aussi pour fonction de les exorciser et de les placer dans un cadre précis qui se substitue à eux. En mettant l'accent sur des morts, Quignard attribue une valeur au vivant - son lecteur dans le présent d'une écriture qui essaie de fouiller dans le passé. Par cette dernière il ferme les tombeaux pour que les absents ne reviennent jamais, et pour que vive le lecteur.

Ce dernier s'éprouve comme celui qui a survécu après le chemin parcouru en compagnie de l'écrivain. Il ne peut rester indifférent devant une telle exposition des expériences des morts, et va hautement apprécier le fait de rester vivant même après avoir frôlé leur espace. Ce qu'il retient de son parcours va lui servir de support pour se découvrir : les crimes de Médée, la perversion de Néron, le désir de Pasiphaé, la brûlure de visage de Meaume, son errance et la perte de sa bien aimée deviennent autant de stations par lesquelles il va plonger en lui-même. Ce n'est pas un processus d'identification, mais plutôt un test de connaissance de soi. Dans son entretien avec Anne Thiercy et Martin Belskis, Quignard souligne que

« La lecture est une expérience plus profonde, plus radicale, moins volontaire, plus passive, plus transférente plus désidentifiante, plus folle, plus extatique, plus intemporelle que le fait d'écrire. » [378]

Le lecteur devient :

« Absence ? Disparition ? Rapt ? Extase ? Accident ? Mort ? Crime sans victime ? Métempsycose ? » [379]

Se réincarner dans un autre corps ? Le lecteur de Quignard est cette âme perdue qui a besoin d'un corps pour exister, comme si on lui avait volé le sien et qu'il partait en quête de son corps perdu. Il le cherche à travers les ombres des morts, mais ne peut s'identifier pleinement à aucune : elles ne lui offrent jamais qu'un aspect de lui-même. Ainsi se poursuit sans fin le retour aux sources, selon un schéma qui rejoint tout à fait celui auquel nous conduit la deuxième partie de ce travail : un corps uni se disperse pour se re-découvrir. Dans *Terrasse à Rome*, le lecteur assiste à cette métamorphose du corps. Meaume le graveur apparaît au début du roman comme possédant le corps parfait, plein de vitalité et de jeunesse. Ensuite, il assiste à sa lente décomposition, qui commence précisément avec la perte du visage. Et à la fin, dans la dernière page, il retrouve l'image de Meaume-*infans*. De la même manière, dans *Le Sexe et l'effroi*, il rencontre l'histoire de Parrhasios et de son modèle qui agonise. C'est que les images du corps souffrant abondent et expriment aussi l'expérience de la lecture. A l'ouverture du livre, le corps du lecteur devient un corps qui s'ouvre, et qui souffre. Un corps vivant. La mort dans l'œuvre réhabilite la vitalité d'un corps qui s'absente : c'est pourquoi nous avons évoqué à plusieurs reprises la dimension érotique de l'écriture, l'aspect physique que prend la lecture. C'est peut-être aussi pour cette raison que tant de lecteurs y sont rétifs.

L'œil du lecteur de Quignard continue de balayer la page, mais, lui, il vagabonde, l'esprit ailleurs, sans que sa pensée n'ait toujours de rapport très étroit avec ce qu'il lit. La

[378] ***Scherzo, Op. cit., p. 5.***

[379] ***Le Lecteur, p. 85.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

lecture de l'œuvre de Quignard est une expérience tellement riche, car ce n'est plus la liberté du lecteur qui prime, mais la qualité de l'expérience qui émane de la lecture même. Cette expérience tient sa force de la recherche dans la perte : le lecteur se perd dans la suite d'associations mi-libres, mi-dirigées que l'écriture de Quignard suscite.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Conclusion générale

« Celui que j'aime est celui qui me limite. La représentation la plus importante que j'ai, sans le savoir, de mon aimé, c'est la représentation de mes limites. Oui, l'aimé représente ma limite. Ainsi, non seulement l'aimé me donne mon image, assure la consistance de ma réalité et rend tolérable mon insatisfaction, mais encore il représente le frein à la démesure d'une satisfaction absolue que de toutes façons je ne saurais supporter. En un mot, l'élu - que nous qualifions d'aimé, mais qui peut être tout autant haï, craint ou désiré – représente ma barrière protectrice contre une jouissance que je tiens pour dangereuse, bien que je la sache inaccessible. Par sa présence réelle, imaginaire et symbolique, il est, au-dehors, ce que le refoulement est au-dedans. Cette barrière vivante qui m'évite les jouissances extrêmes et m'assure une insatisfaction intolérable, ne m'empêche pas pour autant de rêver à la jouissance absolue. Au contraire, mon élu nourrit mes illusions m'incite à rêver et m'interdit de réaliser mon rêve. » J.-D. Nasio, La Douleur d'aimer.

« L'amour n'est pas racontable, sa souffrance n'est pas racontable, son bonheur n'est pas racontable. Sa lumière n'est pas racontable : elle est prodigieuse, elle n'éclaire rien, et l'on ne sait pas au bout du compte si ce sentiment, ce halo de vérité, d'intensité, de confidence, de nudité, d'authenticité n'est pas le mensonge en personne qui a pris les traits d'un corps humain devenu brasier, devenu soleil – ces images mêmes étant les plus douteuses. Ce n'est pas racontable. » Pascal Quignard, Le salon du Wurtemberg.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

I. Une altérité confuse :

Face à l'écriture de la perte de Quignard, il était impossible d'adopter un seul courant ou une théorie psychanalytique précise car chaque fragment ou image représente tout un système autarcique qui donne une touche à l'ensemble sans être influencé par la vision totale du texte. La difficulté de résumer l'œuvre de Quignard en est la preuve. A cause de cette difficulté, les critiques choisissent souvent une partie, un fragment, ou bien un thème à commenter. Ce qui donne la liberté à l'écrivain de formuler une réponse concernant une autre partie dans le livre, sans répondre directement à la question du critiques. Ce qui renforce le vide qui sépare les fragments et multiplie les interrogations de la part du lecteur. Pierre Lepape a souligné ce phénomène chez l'auteur à propos de la tentative de Geneviève Brisac de faire entrer Quignard dans les grilles d'un entretien didactique :

« Pascal Quignard, tout en faisant mine de se plier courtoisement aux règles de jeu, ne cesse de dérober, d'enfouir, de décentrer, de s'échapper et de plonger, multipliant questions et hypothèses, là où l'on est habitué à des réponses ou à ce qui en tient lieu. » [380]

Le fragment se définit, en principe, par la part d'un non-dit fort présent dans l'œuvre. Or ce non-dit pourrait être conçu comme une forme de souffrance retenue, incapable de trouver les mots qui lui conviennent. Ainsi, cette souffrance perdue demeure dans le texte sous forme de tension indéfinissable augmentant l'impression d'une perte chez le lecteur. Notre recours à des approches psychanalytiques diverses est la suite d'une tentative de cerner ce non-dit perdu concernant chaque fragment. Le retour aux origines, la descente au fond des enfers est un moyen de faire remonter du gouffre de l'inconscient un mot perdu, une sensation oubliée ou bien un souvenir confus afin de cerner la magie et la force de cette écriture fragmentaire [381] . La psychanalyse est prise dans notre étude comme méthode de recherche destinée à révéler des éléments que l'on croit oubliés, à les faire réapparaître au grand jour afin de les identifier et de les comprendre. De plus, l'auteur à plusieurs reprises a expliqué sa façon de procéder qui ressemblait à un « travail de marqueterie » [382] , et la joie « réelle, artisanale, obsessionnelle, motrice » que cela lui procurait. Nous avons, donc, essayé de deviner la part délaissée et les parties qui résultaient de cette œuvre artisanale, qui se montrait souvent comme une façon de couper, tailler, détruire ou voiler. Ainsi, nous sommes partis de la considération que chaque fragment s'associait à une part intime au sens humain du terme, et que celle-ci

[380] « Ethnologue et indien ; à voix nue : Pascal Quignard. L'écrivain parle du langage, de la pensée, de la musique et du silence, semant trouble et beauté » par Pierre Lepape, Le Monde, 19 février 2001.

[381] Cette procédure est proposée par Quignard lui-même dans son livre *Le nom sur le bout de la langue*. Jeûne le tailleur, le mari de Colbrune la brodeuse, est descendu dans la montagne, au fond d'un gouffre à la recherche d'un mot oublié, d'un nom perdu : Heidebic de Hel.

[382] A Catherine Argand, *Lire,* n° 308, septembre 2002.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

procurait une force à l'ensemble du texte. Sans avoir la prétention ni d'analyser ni d'enfermer les fragments dans des interprétations définitives, notre étude a tenté de cerner les limites des associations qui se rattachaient à chacun d'eux et qui faisaient souvent appel à la totalité de l'œuvre.

II. Le dynamisme de la pensée panoramique :

Après avoir exposé toutes les contradictions que le texte de Quignard peut produire lors de sa réception, il est intéressant de remonter vers les origines de cet effet et d'explorer le mécanisme de pensée qui l'a véhiculé. Pourquoi le texte de Quignard fait-il peur ? pourquoi sa lecture est-elle une question de survie qui s'impose au lecteur et qui l'exaspère parfois ? quelle mort affronte-t-on dans l'écriture quignardienne ?

Dans la troisième partie, nous avons signalé que le texte de Quignard prend le lecteur comme l'ennemi avec qui il entretient un lien conflictuel, basé sur le désir de manipuler et de dominer. Et nous avons cité la métaphore de Gérard Farrasse qui compare Quignard auteur à une araignée [383] . Ainsi, les positions contradictoires permanentes insérées dans le texte influencent même l'attitude du lecteur. Nous serons donc obligés de nous intéresser à l'image de l'écrivain, sans essayer de révéler ses énigmes ou de lui faire avouer ses secrets, comme la plupart des critiques ont tenté de faire ; ni chercher à expliquer le texte par quelques petits détails concernant la vie de l'écrivain afin d'établir un autoportrait fragmenté de l'auteur à travers son œuvre. Au contraire, ce que nous essayerons de montrer, dans cette conclusion, c'est le fonctionnement de la pensée de Quignard qui trouve son écho dans son écriture. Après avoir examiné ce texte pour expliquer la fascination qu'exerce l'écriture de la perte, nous allons tenter de suivre le raisonnement intellectuel qui préside à l'élaboration d'une telle écriture. Car l'auteur revendique ce fonctionnement de la pensée comme partie indissociable de son écriture. De plus, dans ses œuvres aussi bien que dans ses entretiens, il aime souvent re-définir les activités concernant sa création. Mais il reste souvent incapable de parler de la création en tant que telle : « Je déteste le discours sur la création » [384] . Ainsi, par exemple, confie-t-il à Chantal Lapeyre-Desmaison :

« Je ne puis penser qu'en écrivant. Or j'écris en lisant. Donc j'avance ainsi, (…). » [385]

Penser, lire et écrire, pour Quignard, sont intimement associés ; et ce triangle d'activités se concrétise par le biais du langage. La part énigmatique de la phrase citée résulte de l'emploi du gérondif qui reflète une temporalité problématique. Le langage, l'élément qui réunit les trois activités citées et qui préoccupe Quignard, est le domaine où vont se réaliser ces actes. Comment ces trois activités peuvent-elles être accomplies en même

383 « Avec » in *Revue des Sciences Humaines,* n°260, 4/2000, p. 24.

384 A Jacques Malaterre dans son film *" à mi-mots".*

385 Chantal Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard, le solitaire, p. 76.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

temps, alors que, comme actes, elles ne peuvent être conçues que successivement dans une logique prédéterminée? Comment associer l'écriture en tant que *« chasse »* à la lecture en tant que *« soumission »* et *« passivité »* par le bais de mots qui sont « soldats de guerre » [386] ? L'auteur souligne souvent que le langage est un exercice de pouvoir. Dans *Rhétorique Spéculative,* il cite Fronton :

« Le pouvoir est langage. Ton pouvoir est langage. » [387]

Dans *Le Sexe et l'effroi,* il cite Septumius :

« Amat qui scribet, paedicatur qui leget (Celui qui écrit sodomise. Celui qui lit est sodomisé). » (S.E.262)

Pour Quignard, la lecture

« rejoint la passivité. Le lecteur devient l'esclave d'une autre domus. Ecrire désire. Lire jouit. » (S.E. 263)

Dans le XXVI[e] traité, *« Chien de lisart »*, Quignard exprime sa façon de lire :

« Je veux lire. Je veux me soumettre à la loi qui me défend d'être moi. » [388]

C'est là où réside la singularité de notre auteur. Dans la simultanéité qu'il revendique, nous relevons un lien avec le rêve et ses procédés de figuration : les pensées sont sélectionnées, condensées par une écriture fragmentaire et elles sont lues ; c'est-à-dire transposées en images visuelles. Penser-lire-écrire, ces trois activités paraissent dans le discours de l'auteur en tant que bloc unissant les éléments en un tout. Dans un entretien, Jean-Louis Pautrot lui demande de commenter sa façon de travailler, et Quignard répond :

« C'est quelque chose qui tient entre l'écriture et la lecture. Qui se situe entre l'activité et la passivité. Entre la volonté et le plaisir. » [389]

Ce *"quelque chose"* dont parle Quignard et qui se situe *"entre"* deux mondes différents n'est que la limite. Sans en parler directement, nous trouvons que dans la plupart de ses œuvres, il y a une trace de cette confusion de la limite qui contribue à doubler l'incertitude du lecteur et l'oblige à accepter le travail de l'auteur dans sa totalité, en tant que bloc. Dans *Vie secrète*, Quignard explique :

« Tout arrive en bloc, d'un seul coup, non déplié, presque panoramique, en tout cas co-rythmique. » [390]

Plus loin il précise encore :

« Il s'agit de poser ensemble le vu ensemble. » [391]

C'est ce bloc en question où toutes les contradictions et les sensations opposées

386 *Rhétorique spéculative*, p. 28.

387 Ibid., p. 28.

388 Petits traités II, p.44.

389 Entretien réalisé au cours de l'été 2003 par Jean-Louis Pautrot, publié aux études françaises, Vol. 40, n° 2, 2004, « Pascal Quignard ou le noyau incommunicable », Les presses de l'université de Montréal, p. 88.

390 Vie secrète, p. 26.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

semblent être réunies, qui soulève un problème pour le lecteur. Ce dernier ressent l'obligation de tout prendre et de n'avoir ni le temps ni la possibilité de faire le tri de ses sentiments. Bien que l'écriture de Quignard se présente souvent en tant qu'écriture fragmentaire, la fragmentation ne touche que l'aspect apparent sans influencer les réseaux des associations qui s'effectuent dans cette écriture.

Ainsi, comme nous l'avons souligné dans la deuxième partie, l'écriture de la perte chez Quignard recourt à des procédés de rêve. Dans *Terrasse à Rome*, tout le roman semble être dicté par eux : ellipses comme condensation et symboles comme déplacement se rajoutent à des récits de rêve proprement dits. La condensation et le déplacement effectués renvoient aussi à la « plasticité du matériel verbal. » [392], selon les termes freudiens ; car ce sont des modes de transposition qui mettent en relief le double sens des mots et l'ambiguïté que cela produit. La plupart des critiques parlent souvent de ce bloc d'une manière indirecte, qui se présente parfois sous forme de reproche. L'absence de genre, la variété des thèmes, le mélange des époques et parfois des personnages, que l'on reproche souvent à l'auteur, ne sont que des interrogations sur cette pensée en bloc qui se rapproche de la démarche de rêve. Dans *Le Sexe et l'effroi*, l'auteur précise :

« Ce livre est un recueil de songes offerts à des restes de ruines. » (S.E.56)

Mais dans cette usine de rêves qu'est l'œuvre de Quignard, il manque quelque chose : le rêveur. Quignard souligne que pour aborder sa vie, il lui faut « un moi pour dire je » [393] : pour vivre son rêve il lui faut aussi un dormeur, un rêveur qui sera soumis aux processus de son rêve, qui sera prêt à se débarrasser de son moi pour aller à la rencontre de l'inattendu, un lecteur qui aura le courage de s'oublier pour lire et adopter la procédure de la lecture que prône Quignard : « Je veux lire. Je veux me soumettre à la loi qui me défend d'être moi. » [394]. Ici, le lecteur se transforme en dormeur qui offre son corps à une hallucination pré-existante. Dans le VIIIe traité*, « Le Livre des lumières »*, Quignard explique :

«Ainsi une navette étrange va-t-elle du corps du lecteur au livre qu'il tient ouvert. Elle tisse un réseau invisible, elle met en branle une libération obscure et, provoquant à une étrange métamorphose, elle donne l'essor à une hallucination qui est éprouvée comme physique. » [395]

Il nous semble intéressant de souligner que dans cette citation, la "*navette*" part dans un seul sens, du lecteur au livre, et non l'inverse, et que le réseau se construit à partir du livre et en lui, comme un pouvoir exigeant la soumission du corps du lecteur. C'est la communication et l'échange propres à la littérature qui est en jeu. L'action des procédés

[391] Ibid., p. 27.

[392] Souligné par Pierre Kaufmann dans l'article « Psychanalyse » de l' *Encyclopédie Universalis,* CD-ROM, version 7, 2002.

[393] *La Leçon de musique*, p. 53.

[394] *Petits traités II,* p. 44.

[395] Petits traités I, p. 141.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

du rêve met en cause le langage en tant que système où se fait et se défait le sujet parlant ; l'énoncé, dans ce sens, ne s'adresse plus à la personne du lecteur, ou plutôt le lecteur va se débarrasser de son moi pour aller habiter l'espace inconnu d'un livre.

Cette loi qui défend au lecteur d'être soi exige en retour une écriture sans traces d'un moi qui s'y exprime. Le moi du lecteur disparaît à condition que l'écrivain, de son côté, s'efface lui aussi pour écrire, comme nous allons le voir plus loin. De cette manière, la communication se tarit et toute forme de dialogue s'arrête. A plusieurs reprises dans notre étude, nous avons souligné notre doute sur l'enjeu du livre et les objectifs de l'écrivain ; ce qui nous a permis de conclure qu'il n'y avait pas de message, mais plutôt des sensations et des rêveries à vivre. Même les livres qui adoptent l'aspect d'un essai comme *Le Sexe et l'effroi*, ne prétendent jamais révéler une vérité quelconque née de l'agencement minutieux de différents arguments.

Mais avant de développer cette question du langage, essentielle pour la qualité de réception de l'œuvre, essayons de poser une autre question. Si l'auteur présume qu'il « pense en écrivant », qu'il emprunte les procédés de rêve pour travailler et qu'il cherche à traduire une sorte de pensée en bloc, quels sont les thèmes qu'il peut développer de cette manière ? comment et à quoi pense-t-il quand il écrit, puisque, s'agissant de rêve, nous ne pouvons pas exclure le travail de sélection que les pensées subissent ? Dans *La Leçon de musique*, il précise :

« Je m'arrête à des embarras, à des images malencontreuses, à des courts-circuits plus qu'à des pensées formées et qu'assure un système prémédité qui les étaie » [396]

Dans cette remarque nous trouvons la définition anticipée de *Sordidissimes* [397] . L'auteur part de tout ce qui est négligé, délaissé, marginalisé, et qui va ensuite lui révéler des secrets. Ces objets sordides répondent exactement au vœu de se soumettre à la loi qui l'empêche d'être soi. Ici, la recherche se fait lors de l'écriture, ce qui signifie l'absence de préméditation finaliste et une sensibilité extrême à l'effet de surprise. Il s'agit plus d'une exploration menée par la force de la curiosité que d'une recherche préméditée visant une fin précise.

Or, l'univers clos, autonome et solitaire qui va se construire à partir de ces objets, notions ou thèmes négligés, est un univers fondé sur la limite de l'autre. Car tous ces objets sordides sont les restes du monde de l'autre : ce qui reste de sa *« pensée formée »,* et assurée par *« un système »*. Sans le monde de l'autre, il n'y a pas d'objets délaissés, et par conséquent le monde de Quignard n'existe pas. Les objets ne sont jamais sordides que par l'autre : Quignard, lui, les accueille, et c'est là que commence la problématique de son œuvre. Tout en voulant rester autonome, singulière et solitaire, elle est construite sur la base de la séparation avec l'autre. Nous touchons peut-être alors l'essence de l'œuvre de Quignard : tantôt il apparaît, bien déterminé, bien défini mettant

396 ***La Leçon de musique, p. 12.***

397 Dans son dernier ouvrage *Sordidissimes*, Quignard définit les sordes, chapitre IX, : « Sordidi veut dire répugnants. », « des objets tout à fait indignes (sordidissima). », « les choses les plus communes ; vinaigre, pouliot, daim, rhinocéros, latrines, éponges. », pp. 33-34.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

une frontière bien claire entre lui et le monde de l'autre ; tantôt il disparaît, se fond dans un lien fusionnel laissant supposer l'absence de toute sorte de limite :

« Je chercherai toujours des pensées ambivalentes, qui tremblent. J'aurai toujours dans la vie courante une espèce de peur et d'extrême respect à l'endroit des animaux. Je suis né ainsi. C'est l'autre face de ma liberté ou de mon audace. Vous ne pouvez pas être audacieux sans peur. La peur, la chose qu'il ne faut pas faire, la hardiesse curieuse, le cœur battant sont le fond de la pensée. » [398]

La peur dont il s'agit est bien celle de l'autre, car l'auteur ne cesse – pour s'en distinguer – de faire appel à lui. Une hésitation et un doute permanent cernent le monde de Quignard. Cette peur et cette hésitation expliquent les deux attitudes contradictoires que nous avons relevées tout au long de notre travail. Il y a un rejet de l'autre, et la composition d'un univers basé sur tout ce que constitue ce rejet ; mais, il y a aussi souvent un espoir de rencontrer cet autre, de se fondre en lui pour abolir toute forme de différence qui les sépare. Les objets sordides qui remplissent l'œuvre de Quignard sont la trace de l'autre en ruine ; mais qui peut à n'importe quel instant se transformer en une présence exigeant une communication. Dans le *Sexe et l'effroi* et *Terrasse à Rome*, nous trouvons la trace de sordidissimes, de ces embarras de pensée et des courts-circuits que l'auteur essaie de réhabiliter dans son écriture parfois sous forme de *liste*, comme nous le verrons, plus loin.

L'écriture fragmentaire, à cause de l'hésitation et de la peur qu'elle implique, ne donne jamais le temps d'acclimatation, ni l'espace au lecteur pour s'adapter. C'est une écriture qui prépare soit une rencontre violemment fusionnelle, soit un rejet absolument agressif. Le recours permanent à des procédés de rêve facilite cette confusion voulue par l'écrivain et manipule la notion de l'autre sur laquelle est basée toute forme de production.

L'autre dont il s'agit peut prendre plusieurs figures : le langage, le réel, le social, les individus en général et tout ce qui peut représenter un système ou un ordre établi. Cette notion de l'autre, chez Quignard, ne se limite pas à la référence psychologique de semblable ou du différent. Par conséquent les critiques trouvent une difficulté à insérer Quignard dans leur système à eux. On le compare à d'autres écrivains, on l'insère dans des listes, des groupes et des courants ; mais on finit souvent par se rendre compte de son inadaptation et de son décalage par rapport à l'autre dans son sens global. La notion de limite dans l'œuvre de Quignard n'est pas tout à fait définie et parfois même clairement perdue, ce qui rend son écriture peu accessible ou plus exigeante.

III. La haine du langage :

Quand on parle de Quignard, on mentionne souvent des paradoxes : fasciné par la musique et les compositeurs, il choisit comme titre pour son livre *La haine de la musique ;* amoureux de littérature, il ne cesse d'exprimer son refus du langage en tant que système qui exige obéissance. Dans chaque interview, il ne cesse de confirmer :

« Je suis un écrivain qui n'aime pas le langage. » [399] **.**

[398] ***Chantal Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard, le solitaire, p. 106.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Pour tenter de saisir ce fonctionnement paradoxal nous allons analyser des propos de Quignard sur le langage. Choisissons à titre d'exemple un extrait des *Petits traités I,* XI[e] traité*, « La bibliothèque »* :

« Les langues, qui sont des puissances très tyranniques, asservissent ces corps et les transforment à leur image, tant il est vrai que celui qui prétend « maîtriser » une langue, en user le plus « librement », est celui qui s'y est aliéné davantage : jusqu'à la servilité. C'est un esclave qui a épousé les intérêts de son maître et qui cultive avec un zèle obsédé, entêté (es « puristes »), la passion diabolique qui les emprisonne, tour à tour graissant et hérissant le fouet, faisant rutiler les chaînes et les fers, ajoutant aux entraves, chantant très haut des sortes de petits Te Deum à la gloire de supplice. » [400]

La langue est un "tyran", un "maître" qui vit sur la "servilité" de son "esclave", le sujet parlant. D'où vient cette vision ? comment un "écrivain" conçoit-il la langue comme ennemi ? L'une des figures de l'autre dans l'œuvre est le langage comme code social. Dans plusieurs entretiens l'auteur en parle et témoigne de son refus. Selon lui, il est un produit de la société, il nous vient de l'extérieur et demeure étranger à l'origine de l'être ; c'est pourquoi il nous constitue comme sujets soumis :

« Dire que nous sommes des êtres de langage, comme le fait la société, est profondément faux. Et ne pas être doué pour le langage, c'est répondre à plus originaire. Nous ne sommes pas des êtres parlants, nous le devenons. Le langage est souvent un acquis précaire, qui n'est ni à l'origine ni même à la fin car souvent la parole erre et se perd avant même que la vie ne cesse. » [401]

Comme code, le langage cherche à établir un système qui a besoin de règles et de lois pour persister. Ainsi, le langage se transforme en une source de malheur pour l'homme. Il est souvent à l'origine de malentendus et d'incompréhension ; donc il est déclencheur de guerre :

« En fait, c'est le langage qui divise », une fois que les enfants sont imprégnés de langage, que tout le pronominal, le social, le généalogique se sont installés en eux, « pouvoir s'en séparer un peu devient extrêmement difficile. Or le langage est foncièrement lié au désir de domination sociale. Il cherche l'ascendant. Sa fonction est le dialogue et le dialogue, quoi qu'on en dise de nos jours, c'est la guerre. » [402]

Alors comment réussit-il à manier cet élément intrus, "produit social", et rester fidèle à l'origine, à son érudition ? Comment réussir le bloc triangulaire d'activités, (penser-écrire-lire), en utilisant le langage comme système de séparation et de division fondé par la société de l'autre? Quignard explique à Catherine Argand ce lien conflictuel :

[399] ***A Jacques Malaterredans son film"à mi-mots".***

[400] ***Petits traités I, p. 208.***

[401] ***A Catherine Argand, Lire, n° 308 septembre 2002.***

[402] ***A Catherine Argand, Lire, n° 262,février 1998.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

« Le langage ne doit pas être le tout, le centre de nous-mêmes. N'oublions pas que nous lui préexistons. A chaque fois que l'on cherche un mot, cela veut dire : « Tu as appris le langage, tu peux l'oublier, tu n'es pas le langage. » » [403]

Ainsi, accepter de penser, d'écrire et de lire, par le biais du langage, c'est accepter de tout perdre à n'importe quel moment et d'introduire le risque de la perte de façon permanente. Le devenir de l'homme est mis en cause dans cette perspective de perte. Parce que nous devenons des individus par le biais d'un élément étranger à nous-mêmes, nous vivons avec le risque de tout perdre. Les mots ne sont que des éléments étrangers dont l'auteur cherche sans cesse à se détacher. Il souligne à leur propos :

« Je les tiens à distance, c'est un matériau, j'espère ne pas me laisser avoir par eux. » [404]

Car ce sont des éléments douteux, constituant toute la structure du système symbolique qui est le langage. En eux le lien signifié-signifiant est improbable. Et Quignard renforce cette première incertitude par la mise en cause de la pertinence sémantique. Pour lui, chaque mot se détache de sa signification et la notion de sens devient confuse : « parcourir un sens à ce qu'on aime, c'est mentir. » (T.R.66). Dans un entretien, l'auteur souligne :

« Je déteste qu'on attende du réel quelque chose comme un sens. C'est déjà une façon de tricher avec le monde. » [405] **.**

Dans l'écriture de Quignard la notion de perte ne porte donc pas seulement sur un objet ou une notion : le mot même qui la dit se détache aussi de toute certitude sémantique.

Dans *Le Sexe et l'effroi*, cette séparation entre le mot et son sens habituel se fait sous forme de recherche étymologique :

« Le mot peintre se dit en grec zôgraphos (celui qui écrit le vivant). Il se dit en latin artifex (celui qui fait un art, une œuvre artificialis). » (S.E.50)

De re-définition :

« Ômophagia : la mère dévore cru son fils qui fait retour ainsi, par le sang, dans le corps de celle qui l'a expulsé. Telle est l'extase sanglante qui fonde les sociétés humaines.» (S.E.327)

Ou de traduction :

« Ils disaient : Te paedico (je te sodomise) ou Te irrumo (J'emplis ta bouche de mon fascinus). » (S.E.24)

Il re-définit des mots, des notions et des concepts afin de montrer la fragilité du code courant.

Dans *Terrasse à Rome*, l'auteur emploie les mêmes procédés pour mettre en doute la notion de sens. Il emboîte texte et image tout en soulignant qu'un mode d'expression ne se transpose en un autre qu'à la condition de sa perte. Meaume dit :

« Les rêves, ce sont des images. Même d'une façon plus précise, les rêves sont à

[403] ***Lire, n° 262, février 1998, p. 33.***

[404] ***Ibid., p. 33.***

[405] ***Ibid., p. 33.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

la fois les pères et les maîtres des images » (T.R.36)

Normalement ces images sont retranscrites verbalement dans le roman, ce qui produit une tension entre la forme et le mot ; entre le mot et le sens spatial qu'il peut évoquer. Pour l'auteur l'image et la littérature ne peuvent pas être juxtaposées. Puisque l'image du rêve est visible, alors elle ne peut pas être "transcriptible". De la même façon, le texte ne peut jamais être considéré comme une sorte d'image :

« L'image coupe l'herbe sous le pied qui est le langage. Montrer l'écrit comme spectacle : s'il apparaît, il s'anéantit ; il commence à être visible ; il cesse d'être lisible ; il est un poisson qui crève dans l'air et la lumière sans un cri. » [406]

C'est une autre façon pour Quignard de mettre en cause le système du langage dans ce roman : en proposant d'associer le statut du spectateur à celui du lecteur.

Le refus de langage peut aller jusqu'à la haine. Elle s'explique par la volonté de le redéfinir et de l'employer non en tant que code social imposant le respect et l'obéissance, mais en tant qu'outil constitué de matériaux que l'auteur tient à distance et par lesquels il souhaite ne pas être influencé. L'être, selon lui, peut vivre sans cet artifice qui trahit souvent son origine et qui mène souvent à des conflits. Mettre en cause le langage est une manière d'exprimer la volonté de le libérer de l'esprit de système et de l'utiliser pour se rapprocher des choses, pour se fondre en elles au lieu de les enfermer dans des cases. C'est la seule façon de revoir l'origine à travers le langage. A Catherine Argand, Quignard explique :

« A l'origine, lorsque nous naissons, nous sommes tous extraordinairement interchangeables. Nous n'avons pas de nom, pas de petits mots comme « je » et « tu ». » [407]

Refuser le langage en tant que système imposé par l'autre pour dominer conduit alors à redéfinir le moi du sujet parlant ou du sujet écrivant. Si celui-ci parvient à ne pas recourir au système linguistique qui l'a constitué, il cesse de se défendre contre la fascination de l'origine, le ça des pulsions, qui n'a pas besoin de langage pour s'exprimer. En ce sens, s'attacher à un langage "revisité" par le système du rêve est le moyen de faire appel au pouvoir profond qui alimente les images inconscientes. Ainsi, le discours de Quignard finit par se concrétiser dans son écriture, qui porte la trace profonde de cette origine perdue par le langage :

« Seuls les rêves, dans la nuit dans laquelle tous les jours tous les hommes sombrent, révèlent une part de ce monde auquel le langage tourne le dos. » (S.E.352)

IV. Le social, principe d'obéissance :

Le langage, et tout ce qu'on lui associe, représente le code auquel l'individu s'identifie.

[406] ***Petits traités I, p. 132.***

[407] ***Lire, n° 308, septembre 2002.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Refuser ce code entraîne de multiples conséquences. L'image, le nom, l'identité psychosociale et tout ce qui contribue à l'appartenance à un groupe sont les premiers obstacles que Quignard rencontre face à sa liberté de créer et de penser :

« L'identité psychologique m'indiffère, je n'en ai presque plus puisque j'ai abandonné mes rôles et l'image que mes parents avaient fait de moi. » [408]

Parler une langue ne contribue pas à la formation de l'identité. La langue, comme nous l'avons vu, ne constitue pas un fond particulier ou commun dans lequel celui qui parle peut puiser :

« Au fond de chacun de ceux qui ouvrent la bouche, non pas une histoire propre (leur plus privé et profond « ego » n'étant précisément qu'une catégorie propre à la langue qu'ils utilisent, et sans existence universelle, ni matérielle. De plus, « langue solitaire », « individu sans communauté », etc., ce sont des cercles carrés, des échelles sans échelons) » [409] .

Selon l'auteur,

« Nous sommes des petits chiens, des petits chats, des éponges infectées par la langue et la société. » [410] .

Ainsi, la question de l'identité est mise en cause avec tout le contenu psychologique des individus : « L'époque, le lieu, la classe sociale, la culture, l'âge, le sexe, les souvenirs individuels » [411] , toutes ces notions demeurent étrangères à la question de l'origine. Tous ceux qui choisissent une langue pour s'identifier trahissent la source originaire et finissent par ressembler à des *« éponges »* infectes. Retrouver cette origine signifiera donc faire taire la langue et se détacher de tout ce qui s'associe à elle. Ecrire, peindre, graver, lire ou faire de la musique, ces activités créatives sont ainsi souvent conçues, chez Quignard, comme une manière de se débarrasser d'un moi construit sur des bases étrangères à l'origine, et elles représentent le chemin le plus approprié pour retrouver l'origine.

L'auteur souligne qu'écrire, pour lui, « c'est un symptôme. » [412] , c'est-à-dire le signe d'un appel profond au-delà des exigences du langage, du réel ou de la conscience. La réponse à cet appel, le texte, n'est pas un produit destiné à une finalité précise, il ne se prête à aucune évaluation par des critères étrangers à lui. C'est une écriture qui fait irruption sans chercher à faire des compromis : une activité ayant comme source une pulsion profonde à laquelle elle cherche à rester fidèle, plutôt que de la modifier pour la satisfaire autrement. La part symptomatique dans l'écriture de Quignard repose sur le côté irrépressible et incompréhensible du désir qui l'a engendré et qui tend à se maintenir. Elle est l'outil donné à une pulsion pour s'exprimer au-delà des sphères de satisfaction qui constituent le sujet.

[408] Lire, n° 308, septembre 2002.

[409] Petits traités I, p. 153.

[410] Lire, n° 262, 1998, p. 35.

[411] *Petits traités I*, p. 153.

[412] Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire, Op. cit.,* p. 90.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Dans *Le Sexe et l'effroi*, il souligne que

« L'art préfère toujours le désir. L'art est le désir indestructible. Le désir sans jouissance, l'appétit sans dégoût, la vie sans mort. » (S.E. 240)

Dans cette œuvre, nous avons souligné que l'auteur associe souvent les fresques aux livres, les contes aux tableaux afin de trouver l'origine de chaque représentation. Ainsi, nous ressentons que la pulsion originaire va se retrouver dans une écriture fragmentaire, non personnelle, qui parle des choses sordides, a-typiques, se rapprochant plus de l'origine que ne le font les formes développées et construites, soucieuses de rencontrer une approbation du public. Or, Quignard n'écrit ni pour lui, ni pour un public :

« Un public, pour moi, je ne sais pas ce que cela veut dire, je ne saurais comment l'imaginer dans ma tête. » [413] .

« Je veux plus jouer un rôle » déclare-t-il à Catherine Argand [414] . Tout ce qui vient de l'extérieur demeure étranger à soi : le langage, la musique et l'identité sont des formes que l'individu apprend à posséder durant sa vie pour être reconnu en tant que sujet dans le monde. Mais, ces acquis culturels, qui scandent le développement individuel, demeurent étrangers à l'origine ; par conséquent il y a toujours un risque : les perdre ou être éternellement soumis à leurs exigences tyranniques. C'est pourquoi l'auteur s'attaque à tout ce qu'on lui a imposé durant sa période de dépendance, tout ce qui a été introduit en tant qu'éducation et apprentissage à fins sociales. Cette éducation n'est qu'un autre moyen de le maintenir dans un état de dépendance et d'obéissance, de le rendre passif vis-à-vis de normes dont il ne maîtrise pas forcément le fonctionnement, mais qui servent à le dominer en tant qu'individu parmi d'autres. Ici, nous nous approchons de l'un des thèmes qui ont été abordés dans les deux livres de Quignard : *Le Sexe et l'effroi* et *Terrasse à Rome*. A plusieurs reprises dans notre travail, nous étions confrontés à la question des traditions, des normes, des hors-normes et surtout de la hiérarchie et de la domination. Toutes ces notions se réunissent sous le signe du social et du devoir d'obéir. Le personnage de Meaume le graveur incarne cet état de non-adhésion à la société dans laquelle il vit. La brûlure de son visage et sa façon de graver contribuent à le mettre souvent en dehors de la réalité sociale, même s'il y participe pour survivre.

Ainsi, l'écrivain rejette tout ce qui contribue à la division et empêche des liens fusionnels entre les membres. Cette hantise du réel, d'organiser, de classer et de faire la distinction entre les choses, est à l'origine de l'angoisse de l'homme qui éprouve souvent la nécessité de s'identifier à quelqu'un ou à quelque chose pour trouver une place dans la foule. C'est le réel qui va affaiblir l'homme et lui inspirer l'obéissance à toutes ces règles. Cette division, impliquant la volonté de faire obéir, va encourager la constitution d'une hiérarchie et le rêve de dominer. La plupart des chapitres du *Sexe et l'effroi,* traitent des cas hors-normes et présentent des personnages qui ont décidé d'agir contre les normes et les traditions : Médée, Pasiphaé, Narcisse, Tibère, ne sont pas des personnages comme les autres. Ils ont marqué l'histoire par leurs personnalités et leurs attitudes qui dépassent les règles des sociétés dans lesquelles ils ont vécu. Parler de ces personnages est une autre manière de dire l'inutilité de normes basées sur la hantise de

[413] Chantal Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard, le solitaire, Op. cit., p. 111.

[414] *Lire,* n° 262, 1998.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

catégorisation, de la séparation et de la domination. Dans la plupart de ses entretiens, l'auteur revient sur ce point. A Jean-Louis Ezine, Quignard souligne :

« Moi, ce qui m'étonne, c'est qu'il y ait des genres, avec des règles bien construites, des plaisirs conventionnés, des boîtes où ranger toutes choses. Quand on divise le réel, c'est toujours pour mieux régner. » [415]

Distinction, division et séparation sont des termes que la réalité introduit pour obliger les individus à être soumis. Nous remarquons que chez l'auteur il y a une peur panique de l'obéissance qui rend l'être passif. La perte est le seul moyen qui rend l'individu maître et à l'abri de toute forme de sujétion. « Incende quod adorasti », « brûle ce que tu aimes » dit la continuité de ce processus de perte dans lequel l'individu se sent enfin libre de toute forme d'attachement. A propos de la lecture, Quignard explique à Chantal Lapeyre-Desmaison qu'elle est expérience de régression, et refus du composé social, de la part de réel en nous :

« D'une autre manière encore c'est une activité de recherche active, pour décomposer le composé social. Enfin pour une autre part, qui n'est pas la moindre, et qui n'est pas la moins périlleuse, la lecture est une régression très étrange à l'état de l'audition avant la voix. » [416]

Lire est une façon de s'oublier et de se détacher du réel. Dans ce sens cette activité peut aussi impliquer une perte identitaire.

V. Perte identitaire :

« L'identité psychologique m'indiffère, je n'en ai presque plus puisque j'ai abandonné mes rôles et l'image que mes parents avaient fait de moi. » [417]

Or, cette image née des parents a un lien direct avec le surmoi [418] . L'abandonner c'est se détacher des exigences et des interdits parentaux ; et c'est aussi mettre en cause les limites du Moi. Cette contestation contribue à semer le doute chez le lecteur, lorsqu'il essaye d'analyser la forme du message qu'on lui adresse : plongé dans l'incertitude, il se sent perturbé et part à la recherche de l'identité de l'écrivain. Cette attitude est liée à l'incompréhension face à ce qu'il lit, à la fatigue de rester sous tension permanente et à l'obligation d'être en état de fascination. Dans cette quête il y a une part personnelle : en identifiant l'auteur en tant qu'écrivain, le lecteur cherche à se récupérer lui-même dans sa position de récepteur. Dans la plupart des articles qu'a suscités cette œuvre, on sent que c'est la personne de Quignard et son image qui servent à expliquer le blocage de la compréhension du texte : il y a une tentative acharnée de la part des critiques pour

[415] ***« Quignard l'aveu » par Jean-Louis Ezine, Le Nouvel observateur, jeudi, 6 janvier 2005 – n° 2096 – Livres.***

[416] ***Op. cit., pp. 71-72.***

[417] ***Lire, n° 308, septembre 2002.***

[418] Quelques unes des fonctions de surmoi sont l'auto-observation et la formation d'idéaux à partir de l'image des parents.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

restituer l'image de l'écrivain et son autobiographie, qu'il déclare pourtant avoir abandonnée.

Josyane Savigneau se demande ainsi :

«Mais qui est donc Pascal Quignard ? bien difficile de savoir qui sont Pascal Quignard ? » [419] .

Chantal Lapeyre-Desmaison consacre, de même, la dernière partie de son livre à un autoportrait de l'écrivain. Et nous avons relevé plusieurs titres d'articles comme : « Quelle autre identité un écrivain aurait-il à gagner ? », « A quel public s'adresse Quignard ? » ou « Un nouveau Quignard ? ». Patrick Drevet dans *Scherzo,* intitule son article : « Quignard avant Quignard » [420] , et Philippe Bonnefis choisit comme titre pour son livre : Pascal Quignard, son nom seul. D'autres exemples expriment la même interrogation : qui gêne le plus : le texte ou la personne de Quignard, son nom ? Philippe Lançon est plus direct dans ses propos quand il résume l'œuvre de Quignard en la qualifiant du « jeu narcissique. Au second abord, il s'agit d'un authentique projet littéraire, un miroir égotiste dans lequel l'auteur se contemple et prépare son tombeau comme un ancien. (…). Page à page, Quignard bâtit sa statue. » [421]

Récemment encore, les titres des articles consacrés à ses deux derniers ouvrages, *Les Paradisiaques* et *Sordidissimes*, attirent l'attention des lecteurs en jouant sur l'identité de l'écrivain. La rubrique « Livres », dans *Le Nouvel Observateur* affiche « Un entretien exclusif » que Jean-Louis Ezine intitule « Quignard l'aveu » [422] ; en chapeau il indique que Quignard « confesse pour la première fois (…) la détresse d'enfance qui fonde toute son œuvre.», comme pour sous-entendre qu'enfin l'auteur a trouvé les mots pour parler de lui. La difficulté de l'œuvre pousse ainsi les critiques à davantage parler du nom et de la personne de l'écrivain comme si c'était lui l'énigme fascinante qu'ils vont lever, le mystère qui se résoudra à avouer ses secrets. Pourtant, dans tous les entretiens que l'auteur a accordés à la presse, nous ne pouvons que constater la grande difficulté de Quignard à parler de lui-même.

Que la question de l'identité de l'écrivain fasse à ce point question trouve probablement son origine dans la déstabilisation que ressent le lecteur face à la perte de sa propre identité. Personne ne sait plus le rôle qu'il doit jouer et n'arrive plus à se retrouver dans les limites de l'espace du livre. L'identité du lecteur est en quelque sorte manipulée par l'intensité de l'écriture ; et la réception de cette intensité exige d'entrer à son tour dans un processus de perte identitaire qui laisse l'origine faire irruption.

Quand l'écrivain rejette son « moi », il ramène obligatoirement son lecteur vers les domaines obscurs de l'avant langage et des pulsions, loin de toute contrainte imposée par la réalité et la civilisation. Ainsi, l'écrivain et le lecteur se réunissent dans un espace

[419] « Pascal Quignard, une vie » par Josyane Savigneau, Le Monde, 23 janvier 1998.

[420] In *Scherzo,* n°9, octobre, 1999, p. 19.

[421] « Prix Goncourt : des "Ombres" en lumière » par Philippe Lançon*, Libération*, 29 octobre 2002.

[422] *Le Nouvel Observateur*, jeudi, 6 janvier 2005 – n° 2096 – Livres.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

chaotique et violent pour vivre leur fusion passionnelle. A Chantal Lapeyre-Desmaison, Quignard déclare que la lecture « est plus une fusion qu'une relation entre deux identités » [423] . Tout devient impersonnel et appelle en même temps à une forme d'union sauvage où l'être se retrouve dans la perte des limites qui le constituent en tant que sujet.

Rappelons qu'à Catherine Argand, il explique :

« A l'origine, lorsque nous naissons, nous sommes tous extraordinairement interchangeables. Nous n'avons pas de nom, pas de petits mots comme « je » et « tu ». » [424]

On remarque ici le dysfonctionnement de la notion d'altérité. Ce n'est pas même qu'elle soit absente : elle cesse d'être pertinente. Le sujet se confond avec son objet tout en faisant éclater la limite qui sépare l'extérieur de l'intérieur.

Parler de ce qui a été jeté, marginalisé ou faire des courts circuits dans l'espace et le passé, comme les chamans, est la meilleure façon de se désidentifier, de se débarrasser de cette part du « moi » qui nous accable et nous impose des lois de l'extérieur. Se libérer de son moi est se perdre dans le passé, s'égarer dans une autre réalité, effacer son nom et écrire. L'écriture devient une confirmation de cet état de perte, un témoignage de cet état de dépossession et de dépersonnalisation. Ainsi, quand cette écriture visite les formes connues, elle va souvent marquer son inadéquation et son étrangeté car elle appartient à un autre univers, et a été dictée ailleurs dans un esprit de perdition. Alors on ne peut pas la concevoir en tant que produit d'appartenance privée : c'est l'écriture de la perte.

VI. L'effacement du « Moi » ou le retour au « ça »:

Ce conflit avec le langage ou avec la société peut être analysé sous un autre angle. La naissance de l'identité de l'individu, selon les théories de Jacques Lacan, commence au moment où l'on associe à l'image de l'enfant un nom (corps propre – identification). Le nom est le langage. Le refus du langage que prône Quignard, et sa façon de manier les mots à distance sans vouloir être influencé par leur autorité, sont un écho à son rêve de retour vers les sources originelles, et de se débarrasser de l'emprise du nom qu'on nous associe :

« Ma vie est un continent que seul un récit aborde. Il faut non seulement le récit pour aborder ma vie, mais un héros pour assurer la narration, un moi pour dire je. » [425]

La haine qu'il manifeste à propos du langage n'est que le moyen le plus sûr de se débarrasser de cette identité socio-culturelle qu'on lui a accordée depuis sa naissance à

[423] *Op. cit.,* p. 73.

[424] ***Lire, n° 308, septembre 2002.***

[425] ***La Leçon de musique, p. 53.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

travers le langage. Quand il déclare son abandon de l'image que ses parents ont fait de lui, cet abandon souligne une série de transformations produites pour s'en débarrasser et par conséquent se défaire du nom et du langage ; donc de son statut comme sujet [426] . A travers tout notre travail nous avons essayé de marquer cette volonté de retour en arrière vers les origines perdues chez Quignard. Le refus de Meaume le graveur de donner son nom à son fils et l'incertitude de sa signature, dans *Terrasse à Rome,* en sont des aspects parmi d'autres. Dans l'attitude de Meaume on retrouve une certaine volonté de garder cet état d'insuffisance, de dissociation entre son corps et son nom. Dans *Le Sexe et l'effroi,* cette incertitude se manifeste d'une manière essentielle par la ponctuation et la mise en scène douteuse des citations tirées des livres d'autrui. Dans cette pratique, c'est l'image de l'autre, de l'écrivain, qui est visée, et par conséquent l'image de soi.

Nous avons aussi mentionné que ce retour est un chemin inverse du stade du miroir selon les théories de Lacan. Or, la période qui précède le stade du miroir est la période de « position dépressive » selon les termes de Mélanie Klein, la période du corps morcelé qui relève du registre de l'horreur [427] . Alors comment Quignard considère-t-il que le retour à cette période est prolifique et propice à la création ?

Ce retour proclamé peut être conçu comme un effacement du « Moi » et un rapprochement vers les origines du « ça ». Nous pouvons le remarquer à travers la cohabitation permanente des oppositions, qui peut être analysée comme le reflet de l'incapacité du moi à jouer son rôle intermédiaire ou défensif :

La présence permanente de l'Eros et de la pulsion de mort, de la sexualité et de la violence, n'est plus celle de deux pulsions contradictoires qui se définissent dans un cadre conflictuel, mais de deux énergies puissantes et complémentaires partageant le corps de l'individu dans un schéma chaotique, donc plus originel :

« Eros et Thanatos constituent les deux grands rapts possibles. Tout d'abord ce sont les deux grands dieux qui « délocalisent » socialement (l'un dans la maison de l'époux vivant, l'autre dans la tombe de l'époux mort). Ensuite, ces deux ravissements plongent dans le même état : le sommeil intermittent ou définitif.» (S.E.173-174)

Le sommeil renvoie ici au principe de plaisir qui fonde le « ça » par opposition au principe de réalité du « moi ». Il faut remarquer qu'ici, les deux dieux, Eros et Thanatos, sont au même niveau. La vision de Quignard les détache de leur cadre habituel pour les présenter comme deux rapts. Ainsi, nous oublions leur aspect contradictoire et nous nous rendons plus compte de leur ressemblance : l'auteur les considère loin de l'opposition dialectique qui les restitue dans l'organisation du moi.

La primauté du « ça » dans l'écriture de Quignard se reflète à travers cette part

[426] A ce propos, Bruno Blanckeman, dans ses *Récits indécidables*, souligne que « l'identité autobiographique selon Quignard ne se compose pas mais se déconstruit. », *Op. cit.,* p.192.

[427] Elle se caractérise par les traits suivants : « les pulsions agressives coexistent d'emblée avec les pulsions libidinales et sont particulièrement fortes ; l'objet est partiel et cultivé en deux : le bon et le mauvais objet ; les processus psychiques prévalents sont l'introjection et la projection ; l'angoisse, intense, est de nature persécutive (destruction par le mauvais objet). », *Vocabulaire de la psychanalyse,* Laplanche et Pontalis sous la direction de Daniel Lagache, PUF, 11e éditions 1992, p. 318.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

impersonnelle qui se dégage du texte ou qui apparaît à travers l'emploi des citations. La revendication permanente de trouver une origine où « nous sommes tous extraordinairement interchangeables. Nous n'avons pas de nom, pas de petits mots comme « je » et « tu ». » [428], relève aussi de cette primauté du ça.

De la même manière, la part civilisée de l'être humain est souvent associée à sa contre-face : la sauvagerie. Dans l'œuvre de Quignard, il y a un retour vers la violence et l'animalité des pulsions humaines comme nous l'avons montré dans la deuxième partie concernant le corps ; mais ce retour est souvent présenté dans un cadre précis, fortement culturel ; d'une peinture, d'une gravure ou d'une citation littéraire. Ainsi, la sauvagerie violente des pulsions humaines, que reflète parfois l'écriture de l'auteur, n'est jamais vécue à l'état brut : elle demeure souvent au niveau de la représentation. En glorifiant le principe du morcellement, la représentation du corps est soumise à la loi de l'organe. Des morceaux du corps s'éparpillent dans l'œuvre de façon à mettre en valeur la part énigmatique du désir qui les pousse, le désir pris en tant qu'énergie de communication entre des parties et non pas en tant qu'entité unificatrice d'un sujet. Ce qui fait que la tension créée par ce désir reste suspendue dans l'espace du livre. Le morcellement, qui est considéré de l'ordre de l'horreur, est ainsi souvent pratiqué dans l'écriture d'un livre ou le cadre d'une fresque. Cela signifie que l'excès est bien présent dans l'écriture ; mais qu'il y est souvent mis en sursis.

La naissance du « Moi » est une préparation à l'invasion du principe de réalité contre le principe du plaisir. Or le retour, chez Quignard, signifie l'effacement du principe de la réalité pour vivre pleinement les passions à l'état pur et primitif, un retour vers le chaos du « ça », ce qui implique le rejet de tout ce qui nous a été imposé par la réalité et qui impose la différence, l'obéissance et la passivité : le réel, le social et le langage. Nous avons évoqué ce rejet dans notre deuxième partie à travers l'absence d'une représentation unie du corps humain. Cet amour du fragmentaire explique en quelque sorte la défaillance de l'image et du langage. L'homme quignardien est toujours hanté par les images fragmentaires du début de son enfance, et il tend à retourner à cette période où il ne voyait que des membres. La naissance de son moi ne lui a pas donné l'assurance de l'image qu'il se fait de son corps, et n'a pas réussi à organiser ce dernier. Quignard explique :

« Nous désirons des morceaux de corps. Nous passons notre enfance à morceler et à assembler des parties de corps qui ne sont ni réelles ni imaginaires. Nous les absorbons, les détruisons, les projetons, les échangeons, les expulsons. Il semble que nos têtes soient dominées par le simulacre d'un sexe d'homme qui est tranché. » [429]

Dans *La Leçon de musique,* Quignard avoue que pour écrire sa vie, il lui faut

« un moi pour dire je. » [430]

428 *Lire,* n° 308, septembre 2002.

429 Blasons anatomiques du corps féminin, Postface de Pascal Quignard, p 141.

430 La Leçon de musique, p. 53.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Mais, dans *Petits traités II,* il souligne que la lecture est une façon de se débarrasser de ce moi :

« Je veux lire. Je veux me soumettre à la loi qui me défend d'être moi. » [431]

Plus loin, il explique la lecture comme *« exercice de l'annihilation volontaire* » qui permet à celui qui la pratique

« d'acquérir l'habitude journalière de l'abaissement continu du monde et de l'humiliation opiniâtre de soi. » [432]

Ainsi, c'est le moi qui est souvent visé dans ces activités. Lire et écrire se transforment en une forme de jouissance impersonnelle, une sort d'extase hors de soi qui ne se réalise qu'à la condition de la perte du moi.

L'écriture de la perte peut être cette écriture impersonnelle, originelle, qui ne cherche pas à trouver sa place dans un système ; mais qui s'occupe plutôt de dire la tension du désir qui l'incite. Par cela, nous arrivons à un point presque contradictoire : comment l'écriture de la perte peut-elle être impersonnelle et en même temps être véhiculée par un désir ? car le désir par principe vise l'autre, et implique un moi qui s'en contre-distingue, et s'identifie en tant que sujet. Sans doute est-ce l'un des problèmes majeurs de l'œuvre de Quignard.

VII. « Listeur onirique » :

La pensée de Quignard tourne dans cette sphère : vouloir se libérer de toute forme de contrainte imposée par l'autre pour trahir l'origine (d'où vient le rêve de retour) ; et en même temps l'origine perdue est le lieu de la fusion, ce qui implique la présence de l'autre. De cette manière, l'écriture perd en quelque sorte la notion de limite dans ce conflit permanent entre "l'origine" et "le réel", une origine perdue à jamais et un réel, intrus, risquant à tout moment la perte. Face à cette absence de certitude, l'écrivain pratique le culte des *« listes »* et des « inventaires » [433] . Le seul statut qu'il aimerait incarner est celui de « listeur onirique ». Tout peut idéalement se regrouper dans une seule et unique liste, au singulier, qui effacerait toute forme de genre et de règle établie et se présenterait comme un bloc. Cette fascination de la liste, de vouloir tout noter, explique aussi la peur et le doute de tout perdre.

Le monde réel se transforme, ainsi, en une suite de mots, de noms, de signes inscrits les uns au-dessous des autres, parfois en absence de toute forme de logique, de syntaxe et de finalité. Une liste se fait pour ne rien oublier ; mais il y a toujours un risque d'omettre ou de perdre un élément non mentionné. Exercice de mémoire ou phobie de perte, les listes s'associent aussi au rêve, ce monde originel « où semble se poursuivre une sorte

[431] ***Petits traités II, p. 44.***

[432] ***Petits traités I, p. 37.***

[433] Dans un entretien exclusif : « Quignard, l'aveu » par Jean-Louis Ezine *Le Nouvel Observateur*, le 6 janvier 2005.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

de narration inconsciente, préhumaine, énigmatique, faite d'images confuses. » [434]. Ainsi, encore une fois, nous arrivons au même constat : l'absence de limite chez Quignard est la source dynamique de sa vision.

Chez ce « listeur onirique »qu'il revendique, il y a deux mondes : celui du rêve, le « premier monde », et celui du réel, du social, « le second monde ». En un seul geste, Quignard associe les deux en rendant la question de la limite plus confuse et celle de la perte plus présente. Il faut souligner que dans l'acte de lister, l'ordre du second monde (le monde social) est ébranlé par l'abolition de toute forme de hiérarchie imposée par l'homme, le temps, l'espace ou la mémoire collective. Par un simple geste, il met en cause la frontière qui structure toute forme d'organisme, car, insérer le réel dans une liste signifie détruire toutes les règles de son système. Dans *Terrasse à Rome*, nous le voyons avec la « galerie des ancêtres » : un lieu où se réunissent plusieurs sortes d'animaux pour s'entretuer au-delà de leur espèce. Les différentes espèces cohabitent juste pour le plaisir de s'entre-dévorer :

« Les deux vieux contemplaient des salamandres, des tritons, des lézards, des tortues, des escargots, des crabes qui s'entre-dévoraient dans des aquariums couverts de dorures et éclairés doucement aux flambeaux. » (T.R.56)

Cette expression de « galerie des ancêtres », se retrouve autrement dans *Le Sexe et l'effroi,* de façon éparpillée : Quignard mentionne des noms des peintres, des écrivains, des chercheurs de différentes époques, souvent regroupés : « Les équivalents modernes de Parrhasios ou d'Euphranor ne sont pas Renoir ou Picasso mais Michel-Ange ou Léonard. » (S.E. 54). *Le Sexe et l'effroi* est l'exemple parfait de cette pratique de liste [435]. Dans l'affrontement des deux mondes, les éléments du premier vont s'insérer dans un ordre qui va contribuer à les présenter comme une sorte de révélation ; tandis que le second, le monde social va perdre tout ce qui s'attache à lui en tant que système. C'est une façon d'installer une forme de trouble chaotique, qui redéfinit les mondes séparés en unité, et qui redonne à la pensée sa forme hallucinatoire alimentée par une charge de désir. Insérer les mots dans une liste est la meilleure façon de dire la fragilité de leur sens, sur lequel repose tout le système du langage. C'est le lieu où les mots, les choses, les noms se transforment en paradigme d'équivalence, et se libèrent de toute forme d'association et de signification, ce qui les rend comme des matériaux préfabriqués.

Nous avons remarqué que dans *Le Sexe et l'effroi*, l'auteur associe souvent les fresques aux livres, les tableaux aux histoires, et il présente fréquemment différentes versions de l'histoire ou du mythe, comme c'est le cas pour Narcisse. Dans cette pratique, les mythes, les fresques, les contes et les livres deviennent éléments ou matériaux, considérés en-deçà du sens de leur histoire ou de leurs significations symboliques. Le travail de l'écrivain cesse d'être un traitement de représentations, puisque toute présence,

[434] *Ibid.*

[435] Dans cet ouvrage les écrivains et les peintres de l'Antiquité gréco-romaine cohabitent avec un grand nombre de personnages historiques, légendaires et religieux de même époque. Mais en même temps nous pouvons trouver des personnalités de différentes époques : Freud, Sandor Ferenczi, Roheim, Frences Yates, Elisabeth Blackwell, John Wayne, Winckelmann, Alexandre Dumas, Théophile Gauthier, Marcel Proust, etc.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

appartenance ou signification humaine disparaît pour laisser le héros de la légende ou le personnage de l'histoire se transformer en un élément parmi tant d'autres, inséré dans une liste a-signifiante : un élément suspendu et en attente, mais qui tire sa force de cette suspension inattendue. Il suffit de jeter un coup d'œil sur la table des matières du *Sexe et l'effroi* qui nous apparaît comme une sorte de liste de noms, de légendes et de thèmes différents qui ne seront pas associés par un fil conducteur : Tibère, Persée, Narcisse, Apulée, Pétrone, Pasiphaé cohabitent tous ensemble, ils sont les occurrences d'une liste et constituent un bloc : de pensée, d'écriture et de lecture.

Dans *Terrasse à Rome,* c'est tout le roman qui paraît comme une liste de différents genres littéraires, de différents styles d'écriture et de différentes sources d'information, ainsi que nous l'avons mentionné dans la première partie, en constatant que le roman était constitué de l'accolement des fragments de quatre livres différents. Dans des listes, on mentionne ce qu'il y a, on présente des données sans établir d'ordre hiérarchique. Ainsi, l'extérieur, le réel ou bien le social, perd son sens intrinsèque basé sur la surévaluation de la limite et de la loi, donc de la vérité et du mensonge. Décrivant l'école des peintres à laquelle Meaume le graveur appartenait, Quignard cite les sujets qu'ils peignaient d'une manière raffinée, mais qui étaient considérés par la plupart des hommes comme grossiers. Il établit une liste de *« ces choses »* :

« Les gueux, les laboureurs, les coureurs de vase, les vendeurs de palourdes, de sourdons, de crabes, de bars tachetés, des jeunes femmes qui se déchaussent, des jeunes femmes à peine habillées qui lisent des lettres ou qui rêvent d'amour, des servantes qui repassent des draps, tous les fruits mûrs ou qui commencent de moisir et qui appellent l'automne, les déchets des repas, des beuveries, des tabagies, des joueurs de cartes, un chat léchant son bol d'étain, l'aveugle et son compagnon, des amants qui s'étreignent dans de différentes postures ignorant qu'ils sont vus, des mères qui font téter leur petit, des philosophes qui méditent, des pendus, des chandelles, les ombres des choses, les gens qui urinent, d'autres qui défèquent, les vieux, les profils des morts, les bêtes qui ruminent ou qui dorment. » (T.R.51-52)

La liste peut se présenter aussi sous une forme répétitive, ramenant des éléments qui ont un aspect différent, mais qui tirent leur force de l'absence de logique qui fonde la pratique de la liste. Monsieur Saint Colombe et Madame Pont-Carré, les musiciens de *Tous les matins du monde,* figurent parmi les noms cités dans *Terrasse à Rome,* sans qu'ils ne jouent quelque rôle dans le récit. Ils sont cités dans un chapitre au même titre que des personnages historiques et religieux. Au chapitre XLV, nous trouvons une liste de peintres et de personnages de différentes villes : Claude Gellée « originaire comme lui d'une famille lorraine ; Michel Lasne Normand ; Weyen Flammand ; Abraham Van Berchem Hollandais ; Ruprecht du palatinat ; Honthorst d'Utrecht. » (T.R. 123).

Lister c'est donc prendre le plaisir de répéter et d'écouter la voix qui se répète et qui répète sans cesse. Une harmonie mélodieuse s'installe :

« deux lits, deux chevalets, deux coffres, quatre tables, quatre bancs et autant de tabourets …les deux chevaux furent vendus. » (T.R.121)

Le rythme de l'énumération donne plus de possibilités au phénomène de retour, retour d'un élément ou retour d'une voix invoquant une mélodie perdue depuis l'origine. Car ce qui demeure incompris fait souvent retour sous un autre aspect et efface toute forme de

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

séparation. La répétition, qui est une des figures de la liste, est une autre manière de mettre en jeu la limite. *Le Sexe et l'effroi,* comme nous l'avons vu, reprend différentes versions des légendes et des noms de héros légendaires : Médée ne cesse ainsi de revenir à travers fresques, livres ou contes. Ce nom qui fait retour provoque parfois le sentiment d'une irruption due à l'absence de sens de ce retour. Cessant de se référer au personnage et au cadre dans lequel il est placé, il devient un son, une voix qui apparaît et réapparaît, semant une mélodie discrète à travers les lignes ou bien témoignant d'une forte tension. Médée devient ainsi

« un nom si nu, si expatrié de l'ordre d'un monde, d'une syntaxe. » [436]

Répéter pour le plaisir ? ou répéter pour diminuer l'effet d'une tension écrasante ? La liste, chez Quignard, produit parfois les deux effets simultanément. Malgré la diversité des images et des notions qu'elle présente, l'auteur adopte une structure rythmique et sonore qui relève plus de la persuasion sur le récepteur que de l'agencement argumentatif :

« Qu'est-ce qu'un jardin à Rome ? l'âge d'or revisite le présent. Il s'agit de retrouver quelque chose de l'inactivité divine. Se tenir immobile comme les astres dans les cieux. Entouré d'un nimbe. Se tenir immobile comme le fauve se tient immobile avant de bondir sur la proie. Se tenir immobile comme l'instant de la mort qui divinise. Se tenir immobile comme le feuillage avant l'orage, comme les statues de ces dieux érigées dans les bosquets, telle doit être la vie devant la mort. Se tenir comme la vision du jardin embouteillée sur le rebord de la fenêtre, arrêtée par les deux rayons que lui opposent les yeux fascinés. » (S.E.69)

Mais l'essentiel est que ce mouvement de répétition produit par l'emploi de la liste rapproche le lecteur de son origine. Même si elle évoque des épisodes ou des actes, la répétition a souvent un aspect jouissif. Un fragment des *Petits traités II*, se présente ainsi :

« La dent du mot. Scène au cours de laquelle, debout, les mains levées, un enfant scandait comme une formulette d'enfant le vers de Hugo dans Les Contemplations. Scie sans fin. Marteau lantant, écrouissant : « Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent. Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent. Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent. ». » [437]

On voit bien ici que le mot, le nom et la phrase se redressent tout seuls loin de tout réseau communicant qui leur donnerait la force de dominer, de séparer et de diviser. La liste ramène le langage à un état de passivité inhabituelle et le rend plus flexible ou créateur. Mais il y a aussi en elle une part effrayante qui vient de l'inattendu : elle cache souvent une surprise, quelque chose qui la rend en quelque sorte fascinante. C'est un renversement de forces : au lieu d'être dominé par le langage, c'est l'être qui le domine par une liste, en le privant de ses liens et de ses lois, en le prenant comme un matériau brut. Ainsi, une liste est un autre moyen d'exprimer la perte de limite.

[436] ***Petits traités II, p. 247. Jacques Malaterre, dans son film, interroge Quignard sur le rapport qu'entretiennent ses livres avec la musique. L'auteur explique : « J'ai besoin d'un étayage de musique très propre, une espèce d'activité, d'attaques mélodiques pour que les phrases du livres s'enroulent autour de ça, et je le rejoue, j'improvise dessus. Mais ce n'est pas dans le livre. C'est le seul préliminaire dont j'ai vraiment besoin. C'est une sorte de voix qui ne soit pas de langage, une voix plus ancienne que le langage. ».***

[437] ***Petits traités II, p. 246.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

VIII. La « ligne jaune » :

Dans notre étude, nous avons souvent été affrontés à la question de la limite : celle qui sépare les fragments qui définissent le genre, et celle qui démembre les corps. Dans la troisième partie, nous avons abordé la perte de la limite qui sépare la parole de l'auteur et celle d'autres écrivains. Et dans les deux livres que nous avons choisis, le problème de la limite est sans cesse présent. Dans *Terrasse à Rome*, les éléments qui sembleraient avoir pour rôle de distribuer et de scander le contenu, n'influencent pas vraiment le rythme de la lecture. L'accident de la brûlure du visage de Meaume divise le roman en un avant et un après ; sa naissance et sa mort ; les documents qu'il a laissés et ceux que ses biographes possèdent ; et la division du roman en quarante sept chapitres en rajoute sur une apparence d'organisation que son excès même rend inopérante. C'est, paradoxalement, une manière d'afficher la confusion dans la notion de limite. De même, dans la deuxième partie, nous avons proposé une *« lecture initiatique et psychanalytique du corps »* dans le roman, qui n'est qu'une réflexion sur la signification qu'y prennent les rites. Puisque c'est à travers eux que Meaume le graveur accède à son statut d'artiste, puisqu'ils racontent le passage d'un état à un autre, ils mettent aussi en scène le travail de la limite.

Le Sexe et l'effroi, comme l'indique le titre, est scandé par cette même question à travers des réflexions sur la représentation artistique et culturelle de deux civilisations. Quand Quignard précise dans l'avertissement que sa quête vise à identifier « le transport de l'érotisme des Grecs dans la Rome impériale » (S.E.11), le mot "transport" suppose la limite dans le sens de déplacement, de transformation ou dans le sens de communication. Le terme se répète souvent dans tous les chapitres. L'auteur met souvent en scène deux oppositions, ou bien il parle du lien entre deux états, deux positions différentes ou deux statuts. Dans le premier chapitre, il s'agit de l'attitude de l'Antiquité gréco-romaine envers *« l'homosexualité »* et *« l'hétérosexualité »*, du sens du ritede *passage* pédérastique, le passage de l'enfant au reproducteur, dont la "marque" est le passage à la pilosité qui dessine *« la frontière »* entre les deux comportements sexuels. D'autres formes de cette frontière, de cette ligne jaune, sont les liens qui associent les individus et qui structurent la communauté : la relation qui va du fils au père, de l'épouse au mari, du fécondant au fécondé du fidèle à dieu, du serfs au *dominus*. Dans le même chapitre, Quignard parle du mariage en tant que rite, du système de la *castitas,* de l'*obsequium* qui est « le respect dû au maître par l'esclave. » (S.E.35). Dans le chapitre concernant *La peinture romaine*, la ligne jaune, qui symbolise le transport, est présentée comme *« l'instant de mort »* qui figure souvent dans les fresques. Cet instant est le centre du débat qui marque le passage de la fresque au récit qu'elle représente, du livre à la peinture.

Dans l'essai, Quignard expose aussi souvent la mise au silence du langage, comme dans le chapitre XV, *La villa des Mystères,* où il évoque « l'hostilité au langage » ou la « fresque silencieuse » (S.E.313). Il essaie de rapprocher deux modes d'expression différents, le langage et la peinture, pour souligner la perte que chacun subit au moment du passage de l'un vers l'autre. Cette ligne jaune qui marque le "transport" d'état met en

en vertu de la loi du droit d'auteur.

cause l'esprit du système, que nous avons évoqué antérieurement : Quignard, dans *Le Sexe et l'effroi,* peint la société telle quelle ; mais il l'aborde souvent du point de vue de la limite.

C'est que sa singularité réside dans cette notion qui sépare les extrémités, et qui contribue à la réception de l'écriture de la perte en tant que vécu d'excès ou de manque. Bien qu'elle soit fondatrice d'une vision du monde, elle trouve sa place dans "*la liste*" en tant que mot, en tant que matériau, parmi tant d'autres, que l'auteur tient à distance sans se laisser influencer. La question de la limite n'est donc que la suite de la longue réflexion que nous avons entamée sur l'œuvre de l'auteur : la pensée panoramique, le bloc et la liste sont autant de formes concrètes de la réflexion sur cette question. Pour Quignard, il ne s'agit point d'établir une liste des opposés pour faire des images fortes, mais de concevoir et de vivre chaque extrême au plus près et au plus profond :

« Je ne supporte pas le fait qu'il y ait des domaines réservés. Pourquoi ne pas profiter de tout ? » [438]

Ainsi, si nous concevons l'écriture de Quignard selon le principe de l'effacement du moi, le texte se présente comme un fragment indépendant et anonyme, comme le deviennent les fresques et les livres d'autres écrivains qu'il évoque. Il s'agit de relever la production artistico-littéraire à un niveau supérieur, loin de celui qui l'a inventée, de la concevoir en tant que fragment parmi d'autres, et de l'insérer, par ce fait, dans "la liste". C'est la raison pour laquelle Quignard souligne souvent : « je ne me sens pas écrivain » [439] et qu'il a du mal à parler de la création : « Je ne vous parlerai en aucun cas de création littéraire,(…). La création, je n'ai jamais vu ça. » [440] .

De son retour aux sources, l'auteur espère retrouver le monde prénatal, la vie intra-utérine, qui peut se qualifier par le manque de pertinence qu'y a la notion de l'altérité. Nous ne pouvons cependant pas dire que la limite est ignorée, ni que l'auteur et ses héros la transgressent pour retrouver un état de jouissance extrême ; car, en même temps, il y a toujours quelque chose qui nous dit qu'elle existe, même si elle n'est pas abordée clairement.

En ce sens, il n'y a pas chez Quignard de moments d'excès et de débordement ravageur qui mèneraient à la folie suite à l'effacement de toute sorte de limite. Ou, du moins, si de tels usages apparaissent, c'est à travers une peinture, une fresque, un livre cité : l'absence de limite est alors présentée dans un cadre bien précis – souvent entre guillemets ou parenthèses – , ce qui ne l'empêche pas de faire effet dans l'écriture. Par exemple, dans *Le Sexe et l'effroi*, nous avons une explication détaillée sur les orgies et le cannibalisme des rites des Bacchantes :

« Dans l'orgie dionysiaque, que les Romains appelaient bacchanale, les romains estimaient que la pudeur était une impiété. La bacchatio consistait à castrer un homme, puis à la démembrer avant de le manger cru. Seul le désir irretenu et

[438] A Catherine Argand, Lire, n° 262, février 1998, p. 33.

[439] « Entretien » propos recueillis par Anne Thiercy et Martin Bleskis, dans *Scherzo* ; n° 9, octobre, 1999, p. 5.

[440] Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard, le solitaire, Op. cit.,* p. 47.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

phallique pouvait « vénérer » le corps de Vénus. » (S.E.314)

Cet excès bien encadré reste au niveau de la représentation, mais va influencer tout le texte, car les différents thèmes dispersés jusque là vont revêtir un autre aspect suite à l'évocation de cette confusion : la violence, la sexualité, la mort et le corps seront ainsi projetés, examinés et mis en question. L'horreur du crime de Médée, de même, est racontée dans un récit et peinte sur une fresque et la singularité de la mise en scène de l'excès invite le lecteur à s'oublier pour la vivre entièrement. Cela rejoint ce que nous avons souligné lorsque nous évoquions la soumission au texte. L'excès est là, dans le texte ; il n'est pas revendiqué par Quignard lui-même : il existe dans l'écriture, prêt à être vécu intensément. Dans *Le Sexe et l'effroi,* il est présenté en tant que « libido transgressive » (S.E.40) *;* dans *Terrasse à Rome*, il est la « concupiscence » (T.R.38)à laquelle est voué le graveur. Les guillemets, les livres ou les cadres des fresques ne réussissent pas à établir une ligne séparatrice. Ils ont sans doute la forme d'une frontière, d'une limite ; mais les sensations que le lecteur va éprouver dépassent cette limite. Ainsi, l'excès sera vécu malgré toutes les tentatives de l'écrivain et du lecteur de le concevoir à distance.

Le même jeu sur la présence/absence de la limite se retrouve dans l'image des oppositions : tantôt "durcie" lorsque les concepts opposés se rapprochent et cohabitent en affichant leur différence ; tantôt évanescente, lorsqu'ils se mélangeant en un ensemble confus. Dans *Terrasse à Rome*, Meaume est un graveur voué au « noir et blanc » (T.R.38) *;* chaque forme semble « sortir de l'ombre» (T.R.72) comme un enfant du sexe de sa mère. L'acte de sortir, qui correspond au *« transport » (S.E.11)* de l'érotisme des Grecs dans la Rome impériale dans *Le Sexe et l'effroi*, souligne ce passage d'un univers à un autre. Remarquons la métaphore que Quignard emploie pour parler de la création de Meaume : pour que la forme – le blanc – soit conçue, dans la gravure, comme un enfant, il faut que le sexe de la mère – le noir – soit aussi présent pour marquer l'acte de sortir. La démarcation s'effectue par l'eau-forte, une démarcation non certaine qui va laisser sa trace sur le visage du graveur et le rendre "incertain" comme « les faces des enfants » *(T.R.128)*. Passé l'âge de cinquante ans, le visage du graveur était tendu et maigre, il était impossible de dire si la douleur, ou si la faim, ou si l'angoisse, ou si la colère déchirante habitaient derrière ses yeux :« la blessure sur son visage ajoutait à l'incertitude de ses expressions. » (T.R. 128).

Cette confusion dans la conception de la limite, nous l'avons éprouvée dans notre deuxième partie, relative au corps. Au début de notre recherche, nous sommes partis de l'idée que chez Quignard il y avait une volonté de retrouver l'état de l'*in-fans* et nous avons interprété ce vœu par une volonté de ré-habiter le sexe de la mère, une manière de toucher l'interdit ou l'impossible. Mais il nous a paru étrange de ne pas trouver une forme de jouissance dans cette demeure. Le héros quignardien reste insatisfait, même au moment où il retrouve son objet perdu. C'est que, après que le héros ait retrouvé ce paradis perdu qu'est la mère, il part à la recherche d'une origine plus profonde : le père. Ainsi, le lecteur est sans cesse confronté à une limite floue : parfois inexistante, autorisant toute forme d'excès ; et parfois trop présente, suggérant des tentatives de dépassement.

Même confusion de limite, nous l'avons ressenti, au niveau du corps dans *Terrasse à Rome*. Deux accidents violents attaquent le corps du personnage : la brûlure de son

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

visage avec l'acide et son égorgement. La question de la douleur, physique ou psychique, reste absente. Dans le texte, l'auteur nous signale que Nanni « hurle » (T.R.18) d'avoir été touchée à la main ; tandis que Meaume reste sans expression. Il a été touché au menton, aux lèvres, au front, aux cheveux et au cou. Quignard précise que « plus tard le pus s'ajoute aux plaies. » (T.R.19). Dans ces scènes, nous nous interrogeons sur la douleur que Meaume ressent et qui n'est pas mentionnée dans le texte. Cette douleur non-dite est un phénomène de limite : limite entre le corps et la psyché, et entre le moi et l'autre. L'absence du développement psychologique dans le roman, que nous avons mentionné dans la première partie, a comme corrélat l'absence d'une description de cette limite entre le corps et la psyché. Cette douleur non-mentionnée se transforme en une rupture que l'écriture subit : une rupture ou une plaie qui va prendre la forme d'un espace blanc ou la fin d'un chapitre. Ainsi, les fragments, chez Quignard, sont l'expression d'une douleur non-dite mais qui habite le texte. De la même manière, la fragmentation du corps dans l'écriture de Quignard est une des forme de cette absence de limite et de la désorientation du désir. Une désorientation symbolisée par l'absence de l'être aimé – Nanni – dans la vie de Meaume, vécue en tant que perte irréparable. L'écriture de Quignard est l'expression visible de cette douleur déchirante que vivent ses personnages, mais qu'ils ne manifestent pas : il n'y a pas de cri, pas de plainte, ni aucune réaction défensive que nous connaissions. Cette douleur non-dite paralyse le lecteur et lui transmet une surcharge d'affect qui le met dans un état d'ébahissement, elle le paralyse. Donc, elle le met dans un état d'effroi.

Quignard aime garder cette incertitude dans le statut de la limite. A Chantal Lapeyre-Desmaison il essaie de définir le mot « érudition », car on le qualifie souvent comme érudit, et explique :

« Je ne suis pas un érudit. Rudis est le sauvage. E-rudis est celui à qui on a ôté son aspérité, sa sauvagerie, sa violence originaire ou naturelle ou animale. Aussi le latin rudis correspond-il en latin au mot infans. Le puer, au fur et à mesure que le grammairien lui fait quitter l'in-fantia et lui enseigne les lettres pour écrire, devient e-rudis. Je cherche encore à m'é-érudir. Je ne suis pas encore assez rude. » [441]

L'œuvre se partage ainsi entre la violence de ce côté sauvage auquel Quignard aspire, et la finesse d'un lettré cherchant à manipuler le pouvoir d'une langue.

Hésitation continue : comment peut-il être fasciné, sidéré, s'il a l'intention d'effacer la limite ou la « ligne jaune », selon le titre de l'article qu'il a écrit en 1997 au *Passe-Muraille* [442] ? comment être dans la sidération et manipuler en même temps les mots ?

Si nous maintenons la notion de limite, tout l'univers de Quignard est remis en cause, car celle-ci se conjugue souvent avec séparation, division, civilisation, culture, obéissance et passivité. La limite est la loi, elle représente tout ce que l'auteur rejette (le social, le réel). Mais s'il n'y pas de limite, il n'y pas d'effroi, pas de sexualité, pas d'excès, pas de fascination, pas de surprise. Car tous ces éléments se produisent au moment où on la

[441] ***Pascal Quignard le solitaire, Op. cit., p. 113.***

[442] n° 32 octobre 1997.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

dépasse et où on franchit une frontière. Confucius souligne : « Nous tirons chaque fois qu'un homme franchira une frontière ».

Cette ligne de démarcation semble être un enjeu essentiel et dangereux dans l'écriture de Quignard. L'incertitude à son propos confère un dynamisme important, qui frôle parfois l'errance car aucune notion ne réussit à garder un aspect unique. Tout est pris dans son sens double, tout semble balancer entre deux pôles extrêmes. L'ambiguïté, que l'on reproche à l'œuvre, vient de ce double sens qui accompagne souvent les mots et que Freud désigne comme « plasticité du matériel verbal *»* [443] *.*

Cette notion de limite est présente dans toutes les parties de notre travail. Elle est à l'œuvre dans l'écriture fragmentaire. Car qu'est-ce qui fait la limite d'un fragment ? comment l'associer à la totalité en tenant compte de ses limites ? mais elle est aussi au centre du débat concernant le corps et la sexualité: corps uni, corps démembré, organe exhibé, organe voilé, sexe désiré, sexe effrayant. Et finalement, dans notre troisième partie, la limite dans l'écriture de la perte est l'élément principal qui détermine la réception de l'œuvre : il s'agit ici de ce qui distingue et articule l'écrivain et le lecteur.

Tout au long de notre réflexion, nous avons, de même, été souvent affronté à la violence ou plutôt à la part animale du désir humain. Toute scène sexuelle se transforme en chasse, en rapt, en combat violent entre deux membres dont chacun cultive le fantasme de la victoire. L'écriture n'arrête pas non plus de souligner son enjeu profond : la langue comme exercice de pouvoir et de domination. Et dans notre étude sur le corps, nous avons remarqué que chaque organe vit sous la tension de ses limites : entre l'expression d'une agressivité violente et la soumission au message de désir transmis par un autre membre, tout semble balancer entre deux limites. Cela nous a conduit à percevoir l'écriture de Quignard comme une écriture tranchante qui ne peut être exercée ou reçue que comme question de survie.

Quignard a écrit un récit qui s'intitule *La frontière ;* dans *Le Passe-Muraille* [444] *,* il parle de *« ligne jaune »* :la notion de limite est l'un des sujets qui le préoccupent. Mais, comme c'est souvent le cas, l'auteur laisse le débat se dérouler entre deux personnages sans afficher directement ses propres pensées, et cela lui donne la possibilité de jongler entre deux positions. Citons à titre d'exemple le passage suivant :

« Cela fait deux mille quatre cents ans que Tchouang-tseu et Confucius se disputent. Cela fait deux mille quatre cents ans qu'ils campent sur leurs positions.

Confucius dit :

« Il y a des droites et des cercles, des frontières et des centres, il y a des obligations et des rites, il y a des relations qui sont interdites et des accouplements qui sont autorisés, il y a des princes et des sujets, il y a cinq devoirs familiaux et six relations sociales. Les hommes sont différents des bêtes. On ne doit pas modifier les canons de la musique. Les grandes œuvres sont différenciées. Leur but est la beauté. » [445]

[443] Souligné par Pierre Kaufmann dans l'article : « Psychanalyse », de l'*Encyclopédie Universalis.*

[444] *Op. cit.,* n° 32 octobre 1997.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Tchouang-tseu dit :

« Le monde est un, il n'y a pas de genres ni de nations, l'homme ne s'oppose pas à l'animal, là où on impose un devoir on introduit un bandit, là où les lieux se prennent pour des principautés nationales, la guerre menace. Je ne vois ni mots ni notes ni lignes ni sexes : je vois des dragons, des fumées, des nuages et des fleuves. Il est possible de chanter comme les pinsons quand on a le cœur léger. Les œuvres vraies sont indifférenciées. Leur motif est l'origine. » [446]

L'opposition entre ces deux attitudes n'a pas besoin de commentaire. Chacun des penseurs explique clairement son choix. Mettre ces deux citations dans un même article et bien les séparer du corps du texte est une manière de préparer le lecteur à une forme de commentaire qui va au moins éclaircir l'attitude de l'écrivain ou la position qui est la sienne par rapport aux deux discours contradictoires. De fait, Quignard prend ensuite la parole :

« Ma vie, eût-elle dépendu du bonheur et de la reconnaissance, eût été privée des seules valeurs que je lui prêtais : l'imprévisibilité des jours, la violence de l'âme, les désirs qui se tiennent à l'écart du monde, le bondissement du langage silencieux, l'indépendance farouche, région plus jalouse, plus susceptible et plus inaccessible encore que la liberté. » [447]

Sans répondre aux attentes du lecteur, il se lance dans une réflexion intimiste qui se déroule sur un autre registre sans rien de commun avec ceux qu'il vient de citer. Ainsi la tension est maintenue, Confucius et Tchouang-tseu continuent leur dispute, rien n'est réglé, et aucune attitude n'a été choisie ou mise en valeur pour soutenir l'un ou l'autre. L'écrivain maintient cet état d'errance qui précède la prise de décision, un état d'attente qui peut suggérer deux chemins avec tout un réservoir d'éléments ou d'arguments laissés à disposition.

Nous avons voulu affirmer que, chez Quignard, il y a un retour vers les origines et un trajet inverse de celui du stade de miroir, « un stade de miroir à rebours » [448] . Concevoir ce retour par rapport à la question de la limite remet en cause deux notions : l'interdit et la transgression. Toute l'œuvre est marquée par la présence de ces deux concepts sans que l'auteur, là encore, n'en parle directement.

L'homme cherche sans cesse au dehors un objet de satisfaction qui réponde à l'intériorité de son désir. L'interdit est donc habituellement connu du dehors, comme un mécanisme extérieur à la conscience. Or, chez Quignard le rejet de la réalité externe fait attendre une suppression ou « une décomposition » [449] du moi, et donc la disparition de tout interdit. On l'y retrouve pourtant, tout comme la transgression, mais l'un et l'autre sont

[445] ***Ibid.***

[446] ***Ibid.***

[447] ***Ibid.***

448 *Les Paradisiaques*, p.111.

449 *Ibid.,* p.111.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

souvent conçus par procuration. Le plaisir et la jouissance qui leur sont liés, restent retenus, sont vécus de loin sans engagement de la part de l'auteur lui-même. L'excès est là, dans le livre, dans l'écriture, il rôde entre les fragments sans jamais pouvoir exploser un moment au-delà de toute forme d'interdit. Ceci crée une tension permanente qui atteint et atténue toute forme de ligne de démarcation, de frontière et de limite.

La ligne jaune, chez Quignard, est ainsi mise sous tension, ce qui l'efface dans certains moments ou la renforce dans d'autres, ce sont des moments de "sexe" ou d'"effroi" ; mais en même temps ils peuvent être des deux, du *Sexe et d'effroi*. Le principe de fascination qui nécessite la permanence d'un état d'effroi est mis en veille. Cette tension entre tous les couples opposés va créer un dynamisme conflictuel sans effacer la part de surprise, puisqu'on ne sait jamais quel côté va l'emporter et ce qui va résulter d'un telle action. C'est ce qui fait que l'écriture de Quignard est celle où se perd la pertinence de toute distinction.

Nous pouvons concevoir la notion de fascination du point de vue du danger qu'elle peut évoquer et qui est l'origine de « la tombée » et de « la surprise ». Ecoutant Quignard parler de lui-même, on se rend compte la difficulté qu'il éprouve à marquer une ligne séparatrice entre ce qu'il est et ce qu'il dit être :

« En 2001, dans la vallée de l'Yonne, ou plutôt dans celle de l'Armaçon, arrivant à Tonnerre, j'eus le désir de mettre au point un dire faux profond. Il faut opposer ce désir de dire faux, profondément faux, à l'écart de groupe, à l'obligation de dire vrai, d'âme à âme, qui caractérise le christianisme (l'aveu des péchés en confession) et la psychanalyse qui l'a suivi (le dire tout ce qui se passe par l'esprit). Je désirais trouver un moyen de diminuer l'obéissance à un genre mais surtout à une direction (à une direction de pensée, à une direction de conscience). Je souhaitais renoncer à la soumission aux vœux de la communauté familiale, puis linguistique, puis sociale. Les tout-disants dans les confessionnaux, dans les étreintes, dans les cabinets d'analystes, dans les tribunaux, dans les commissariats, subissent l'obligation de l'aveu. Chercher sa vérité intime, qui on est, son identité sexuelle, sociale, son genre, son rôle, c'est obéir. » [450]

IX. Qui suis-je, lecteur de Quignard ?

Dans *Albucius,* Quignard décrit l'état du lecteur :

« Tandis que je creuserais avec le poinçon la cire de la tablette j'aurais la certitude que celui qui la découvrirait serait plongé dans une espèce de passion éternelle dont il ne saurait pas plus la cause que celui qui l'aurait inscrite ne pourrait l'évoquer précisément. Une phrase écrite qui retiendrait quelque chose de la saison qui fut avant que le langage n'engloutisse le corps et l'âme et la mémoire comme une vague sans retrait. C'est la saison stupéfiante, le temps sans voix et la contrée impossible. Il y a au fond de nous un temps passé qui est

[450] ***« Le passé et le jadis » de Pascal Quignard, Le Monde, 21 novembre 2002.***

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

irrésistible. C'est cette saison qui voue à l'imparfait toutes les narrations humaines. » [451]

Répondant à la question de Chantal Lapeyre-Desmaison : « - A quel(s) lecteur(s) vous adressez-vous ? », Quignard répond :

« - Jamais au pluriel parce qu'il se trouve que je pense toujours à un regard. A vrai dire c'est un petit pluriel puisqu'il s'agit de deux yeux. Deux yeux qui lisent la page. Ou encore deux yeux par-dessus mon épaule. Deux yeux sévères. Très beaux.(…). Ou une addition d'yeux ? je ne sais pas. Mais c'est un regard. Un public, pour moi, je ne sais pas ce que cela veut dire, je ne saurais comment l'imaginer dans ma tête. Un Dieu non plus. Les morts, hélas, je vois un peu mieux. Parfois ils me visitent. Parfois je me dis : Qu'aurait pensé Spinoza ? qu'aurait pensé tel taoïste ? » [452]

Le lecteur pour Quignard est un regard au singulier. Le public et les lecteurs sont des notions qu'il ignore. Toutes les sensations de plaisir et d'angoisse, de viol et de violence, de colère et d'extase que nous avons ressenties seraient-elles remises en cause ? Quignard ne s'adresse pas vraiment à notre corps comme nous avons pu l'imaginer ; il ne cherche pas vraiment à nous rencontrer dans le jeu de provocation où il nous entraîne souvent ; il ne cherche pas à nous donner une mélodie quelconque qu'il a ramenée de sa vie intra-utérine. Pour lui nous n'existons pas. Il ne nous reconnaît pas en tant que lecteurs et nous, nous avons du mal à le positionner en son statut d'écrivain par le biais de son texte. Nous ne sommes pas forcément l'autre à qui il s'adresse et qu'il veut séduire. Il ne nous laisse que la place d'un regard errant dans ses livres. Un regard curieux qui le pousse à écrire. Il peut s'entretenir avec Spinoza ou Tao, et écrire en pensant à eux, bien plus qu'à un lecteur non identifié. Ainsi, il peut nous transformer en ce qu'il veut, nous attribuer la peau, le siècle, le vêtement et le moral qu'il choisit, - et c'est à nous de nous adapter. Il faut que nous nous oubliions, que nous nous perdions pour devenir aptes à entrer dans ce monde, et à suivre aveuglément les rôles qu'il décide, lui, de nous donner. Les yeux auxquels Quignard pense en écrivant doivent être aveuglés : un regard frontal de fascination.

Nous pouvons nous retrouver en position de complice à qui il fait des confession intimes, mais aussi bien comme l'ennemi contre lequel il « met en branle une subtile machine visant à détruire un adversaire abstrait » [453].

Pour que nous puissions être lecteurs de Quignard, il faut que nous perdions tout : identité, culture, moi ; sinon son texte ne s'ouvre pas à nous et l'errance ne s'effectue pas : « Au lecteur, donc, d'errer à sa guise. » [454].

Errer à notre guise ? absorber toute la tension de désir qui se dégage du texte ou la laisser rôder entre les lignes en nous éloignant des mots, en marquant bien cette ligne

[451] ***Albucius, p. 216.***

[452] ***Pascal Quignard le solitaire, Op. cit., p. 111.***

[453] « Quignard, rhéteur » par Patrick Kechichian, *Le Monde,* 27 janvier 1995.

[454] « Goncourt : pensées minimalistes d'un ermite érudit », *Les Echos*, 29 octobre 2002.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

jaune comme une frontière ?

« Un immense jeu d'échos s'établit ainsi, ou s'amorce, qui laisse, selon l'humeur du lecteur et l'état de ses capacités intellectuelles, pantois, fasciné ou jubilant. Mais toujours infiniment heureux et enrichi, assuré d'avoir fait un pas hors du camp des sots, des vaniteux et des assassins. » [455]

Le sujet lecteur de Quignard, où peut-il trouver la vérité de ce qu'il dit ? que trouvait Meaume le graveur quand il pénétrait dans l'église de la *« Bouche de la Vérité »* ? quelle vérité réussit-il à entendre ?

Quignard le dit dans sa *Leçon de musique :*

« Que celui qui me lit ait constamment à l'esprit que la vérité ne m'éclaire pas et que l'appétit de dire ou celui de penser ne lui sont peut-être jamais tout à fait soumis. Je fais cet aveu qui coûte un peu à dire. Pourtant il n'est jamais singulier. » [456]

Cette errance permanente en l'absence de toute forme de certitude va susciter une peur chez le lecteur qui ne saura jamais où se diriger. Cette absence de maîtrise se transforme en une fascination qui envahit son corps. Or, être fasciné est en quelque sorte être soumis. L'œuvre de Quignard méduse son lecteur, car elle ne lui propose qu'une longue errance dans la perte : perte de la limite, perte identitaire et perte de repères, ce qui constitue sa part dangereuse et son aspect fascinant.

«Il peut nous arriver de regarder quelque chose de beau avec l'idée que cela peut nous nuire. Nous l'admirons sans joie. Par définition le mot admiration ne convient pas : nous vénérons quelque chose dont l'attrait qu'il exerce sur nous tourne à l'aversion. En employant le mot « vénérer » nous retrouvons Vénus. Nous retrouvons aussi le mot de Platon refusant de distinguer la beauté et l'effroi. Alors nous approchons du verbe « méduser » : ce qui entrave la fuite de ce qu'il nous faudrait fuir et qui nous fait « vénérer » notre peur même, nous faisant préférer notre effroi à nous-mêmes, au risque que nous mourions. » (S.E.107)

Lire Quignard est choisir un chemin dangereux dans lequel nous choisissons de nous perdre et où, l'ayant parcouru nous ne serons plus comme avant, car il n'y a pas de moyen de revenir en arrière. Lire Quignard est vivre intensément une transmutation, voir son corps se métamorphoser dans un calvaire anonyme. C'est être dans l'effroi sans savoir détecter les limites d'un corps qui souffre ni identifier une voix qui hurle :

« Le seul lieu de l'espace où peuvent se rencontrer le lecteur et l'auteur est dans le point final. Cela dure le plus bref du temps, même pas un quart de seconde. Et le lecteur est plein de dépit de se retrouver désert de ce monde soudain faux qui le quitte d'un coup, à l'instant. Et l'auteur est rempli d'une joie indicible et confuse d'avoir décapité un corps sans la moindre trace de sang. Il se cache et n'ose pas dire que tel est son métier.» [457] ***« La mort, c'est surtout cela : tout ce qui***

[455] ***« Quignard à livres ouverts » par Patrick Kechichian, Le Monde, 27 septembre 2002.***

[456] ***La Leçon de musique, p.12.***

[457] ***Rhétorique spéculative, pp.156-157.***

en vertu de la loi du droit d'auteur.

a été vu, aura été vu pour rien. Deuil de ce que nous avons perçu. » Dans ces moments brefs où je parle pour rien, c'est comme si je mourais. Car l'être aimé devient un personnage plombé, une figure de rêve qui ne parle pas, et le mutisme, en rêve, c'est la mort. Ou encore : la Mère gratifiante, elle, me montre le Miroir, l'Image, et me parle : « Tu es cela » Mais la Mère muette ne me dit pas ce que je suis : je ne suis plus fondé, je flotte douloureusement sans existence. »
Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux. « Même quand on erre, on ne se dirige pas au hasard. On va où le perdu attire. On se précipite. Toute femme, tout homme se précipitent où ils se sont perdus. » Pascal Quignard, Sur le jadis.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

Bibliographie

I. Œuvres et textes de Quignard [458]

A- Œuvres :

La parole de la Délie, Mercure de France, 1974.
Le Lecteur, Gallimard, 1976.
Carus, Gallimard, 1979.
Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia, Gallimard, 1984.
Le vœu de silence, Fata Morgana, 1985.
Une gêne technique à l'égard des fragments, Fata Morgana, 1986.
Le salon de Wurtemberg, Gallimard, 1986.
La Leçon de musique, Hachette, 1987.
Les escaliers de Chambord, Gallimard, 1989.
La Raison, Le promeneur, 1990.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Albucius, P.O.L, 1990.
Petits traités I, Gallimard, 1990.
Petits traités II, Gallimard, 1990.
La nuit et le silence, Georges de la Tour, Le Flohic –éditeurs-, 1991.
Tous les matins du monde, Gallimard, 1991.
La frontière, Gallimard, 1992.
Le nom sur le bout de la langue, Gallimard, 1993.
Le Sexe et l'effroi, Gallimard, 1994.
L'Occupation américaine, Du Seuil, 1994.
Rhétorique spéculative, Gallimard, 1995.
La haine de la musique, Gallimard, 1996.
Vie secrète, Gallimard, 1998.
Terrasse à Rome, Gallimard, 2000.
Sur le jadis, Grasset, 2002.
Les Ombres errantes, Grasset, 2002.
Abîmes, Grasset, 2002.
Les Paradisiaques, Grasset, 2005.
Sordidissimes, Grasset, 2005.

B- Préfaces et Postfaces :

458

Ne sont mentionnées ici que les œuvres et textes étudiés ou cités dans notre travail. Les deux ouvrages d'Agustina Izquierdo : *Un souvenir indécent,* et *L'amour pur*, sont fréquemment attribués par les critiques à Pascal Quignard. Josyane Savigneau, dans *Le Monde* (3 mai 1993), s'interroge : « La romancière invisible, (…), serait-elle plutôt la "main gauche" (Izquierdo) de Pascal Quignard, qui, sous le nom du jésuite et sous un masque féminin, se laisserait aller plus librement à ses obsessions érotiques ? ». Ce dernier a contesté cette attribution dans ses entretiens. A la question de Chantal Lapeyre-Desmaison : « on a beaucoup parlé, il y a quelques années, de certains livres dont vous seriez l'auteur, mais qui se donneraient à lire « sous le clin d'œil d'un pseudonyme » qu'en est-il exactement ? ». Quignard répond : « ce clin d'œil d'un pseudonyme est simplement le clin d'œil de la malveillance. On m'a imputé quatre pseudonymes. Tous sont faux. Le difficile dans la vie collective, c'est qu'on ne peut se défendre d'imputations calomnieuses sans les accréditer. On ne peut même pas s'attarder sur ces insinuations sans paraître louche. C'est comme dans les cours de récréation : qui s'excuse s'accuse. Il faut mépriser. Là encore il faut se taire », *Pascal Quignard le solitaire, Op. cit.,* pp. 104-105. Alors, nous avons fait le choix de les classer dans la section « Ouvrages généraux ».

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Blasons anatomiques du corps féminin suivi de contreblasons, Avant propos de Pascal LAINE, commentaire de Pascal QUIGNARD, Gallimard, 1982.

« Traité sur Esprit », dans *La Fausseté des vertus humaines* de Jacques Esprit, éditionsAubier, 1996.

Les aventures de Simplicissimus de Grimmelshausen, roman traduit de l'allemand par Jean Amsler, Préface de Pascal Quignard, Fayard, 1990.

« Portraits crachés », dans *Histoires d'amour du temps jadis*, Editions Philippe Picquier, 1998.

C- Articles publiés:

« Sur Scève (nommer, soupirer, bruire) » in*L'Ephémère*, n° 8, hiver, 1968.

« La parole et le bouclier, [note sur Eschyle] » in*L'Ephémère,*n° 11, automne, 1969.

« Lycophron l'obscur » in*L'Ephémère*, n° 15, automne, 1970.

« Le manuscrit sur l'air » in *L'Ephémère*, n° 19/20, hiver-printemps, 1972-1973.

« Ligne jaune », in*Le Passe-Muraille*, n° 32, octobre, Lausanne, 1997.

« Longin » in*La Nouvelle revue de psychanalyse* « L'humeur et son changement », n° 32, automne, 1985.

« Origine de l'objet livre » in*Revue autrement* « Ecrire aujourd'hui », n° 69, avril, 1985.

« Sei Shônagon et l'air du catalogue » in *Libération*, n° 1412, 3 décembre, 1985.

« Correspondance I, de W.A. Mozart » in*L'Express*, n° 66138, du 9 au 15 mai, 1986.

« La déprogrammation de la littérature » in*Le Débat*, n° mars-avril, 1989.

« Portrait de Tacite en conducator » in*Le Nouvel observateur*, n° 1316, du 25 au 31 janvier 1990.

« Un pendule dans l'ordinateur : Umberto Eco » in*Le Nouvel observateur*, n° 1318, du 8 au 14 février, 1990.

« Nerval à la folie : un inédit de Dumas sur l'auteur des "Filles du feu"» » in*Le Nouvel observateur ,* n° 1329, de 26 avril au 2 mai, 1990.

« La fièvre de la pensée : quand Kristeva rime avec Spinoza » in*Le Nouvel observateur ,* n° 1321, du 1 au 7 mars 1990.

« Où sont les ombres ? » in*L'Infini*, n° 30, été, 1990.

« L'étreinte fabuleuse » in*Critique*, n° 620-621, janvier-février, 1999.

« 1640 » in *Scherzo*, n° 9, octobre, 1999.

« On ne transmet que l'autre monde » in*Les Cahiers de Prospero, Revue du centre national des écritures du spectacle*, la Chartreuse, n° 11, juin, 2000.

« L'image et le jadis » in *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, 4/2000, Octobre-décembre, Lille, 2000.

« Le passé et le jadis » in *Le Monde*, 21 novembre 2002.

« La métayère de Rodez » in *études françaises*, Vol. 40, n° 2, Les Presses de

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

l'Université de Montréal, 2004.

II- Etudes sur Quignard

A- Ouvrages :

BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables*, Septentrion, Paris, 2000.

BONNEFIS Philippe, *Pascal Quignard : son nom seul*, Galilée, 2001.

LAPEYRE-DESMAISON Chantal, *Mémoires de l'origine ,* Le Flohic éditeurs, Paris, 2001.

LAPEYRE-DESMAISON Chantal, *Pascal Quignard le solitaire ,* Le Flohic éditeurs, Paris, 2001.

MALATERRE Jacques, *" à mi-mots" Pascal Quignard*, film, mK2 éditions, 2004.

MARCHETTI Adriano, *Pascal Quignard : la mise au silence*, Champ Vallon, 2000.

LYOTARD Dolorès dir, *Pascal Quignard , Revue des Sciences Humaines*, n° 260, 4/2000, Octobre-décembre, Lille, 2000.

PAUTROT Jean-Louis dir., *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable , études françaises*, Vol. 40, n° 2, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

B- Articles et revues littéraires sur Quignard [459] :

BLANCKEMAN Bruno,« Aspects du récit littéraire actuel » in*Dix-neuf/Vingt, Revue de littérature moderne ,* n° 2, octobre, 1996.

BLESKIS Martin dir, « Pascal Quignard »,textes de Marie Rouanet, Patrick Drevet, Olivier Chazaud, in *Scherzo*, n° 9, octobre, 1999.

CLERVAL Alain,« Pascal Quignard : De la terreur sexuelle à l'effroi de l'œuvre au noir » in *La Nouvelle revue française,*n° 556, janvier, 2001.

CZARNY Norbert,« A la lumière du temps » in*La Quinzaine littéraire,*n° 781, de 16-31 mars, 2000.

DONADILLE Christian,« Pascal Quignard ou le jansénisme de l'écriture » in*Europe ,* n° 851/mars 2000.

LANDEL Vincent,« Esthétique du fragment » in*Le Magazine littéraire*, n° 329, février, 1995.

459 N'ont pas été repris ici les titres des articles de presse publiés dans des quotidiens ou des magazines. Ils ont été signalé en notes de bs de page dans notre troisième partie.

 Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

LALVEE-LAURENT Brigitte,« Pascal Quignard et les fantasmes d'Albucius » in*Critique,*n° 527, avril, 1991.

QUINSAT Gilles,« Pascal Quignard ou l'ironie de la pensée » in*Critique ,* n° 397-398, juin-juillet, 1980.

RICHARD Jean-Pierre,« Sensation, dépression, écriture » in*Poétique,*n° 71, septembre, 1987.

MARGANTIN Laurent, « Ultime nostalgie : à propos de Pascal Quignard » in *La Revue des ressources*, le 6 août 2003. Article paru dans la revue *Nuit blanche* (Québec), été 2003. (Internet).

SAMOYAULT Tiphaine, « Fragments d'infini » in*La Quinzaine littéraire*, n° 839, de 1-15 octobre, 2002.

SIGRIST Olivier, « Le fascinus, entre l'image et la lettre : lecture de Pascal Quignard » (Internet).

SOULIER Catherine, « Des tablettes de buis à la table de cuisine : la note, élément de perturbation générique » in *Question de genre ,* Presses de l'université Paul-Valéry, Montpellier III, 2003.

VAQUIN Agnès, « Le non-dit de chacun » in*La Quinzaine littéraire*, n° 732, de 1-15 février, 1998.

C- Entretiens avec Pascal Quignard :

ARGAND Catherine, « Pascal Quignard » in *Lire*, n° 262, février, 1998.

ARGAND Catherine, « Pascal Quignard » in *Lire*, n° 308 septembre, 2002.

EZINE Jean-Louis, « Quignard l'aveu » in *Le Nouvel observateur*, 2005.

DETAMBEL Régine, « Pascal Quignard : ce que je cherche, sans doute, c'est le silence », in *Encres vagabondes, création littéraire et magazine de l'écrit*, n° 11, mai-août, 1997.

DUAULT Alain, « Pascal Quignard : Je n'ai pas besoin du Goncourt » in L'Evénement du jeudi, 11-17 octobre 1990.

LEPAPE Pierre, « Entretien avec Pascal Quignard », le 21 octobre 2002, à la villa Gillet, Lyon.

SALAGAS Jean-Pierre, « Pascal Quignard : Ecrire n'est pas un choix, mais un symptôme » in *La Quinzaine littéraire ,* n° 565, du 1-15 novembre, 1990.

SAUTEL *Nadine, Pascal Quignard la nostalgie du perdu » in* Le Magazine littéraire, n° 412, septembre, 2002.

THIERCY Anne et BELSKIS Martin, « Entretien », in *Scherzo ,* n° 9, octobre, 1999.

III- Ouvrages généraux :

en vertu de la loi du droit d'auteur.

A- Littérature et philosophie :

ADAM Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Nathan, 1992.

ADORNO T.W., *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984.

ADORNO T.W., *Théorie de l'esthétique*, Klincksieck, 1995.

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Levy, collections AGORA, Paris, 1995.

BAAR Michel et LIEMANS Michel, *Lire l'essai ,* De Boeck Duculot, Bruxelles, 1999.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, éditions du Seuil, 1977.

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus, essais critiques II*, éditions du Seuil, 1982.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, éditions du Seuil, 1973.

BARTHES Roland, *Poétique du réci*t, éditions du Seuil, 1977.

BATAILLE Georges, *Histoire de l'érotisme*in *Œuvres Complètes*, tome VIII, Gallimard, 1976.

BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, 10/18, 1967.

BATAILLE Georges, *La Part de l'Art, la peinture du non-savoir*, L'Harmattan, 1997.

BATAILLE Georges, *La Part maudite in Œuvres Complètes*, tome VII, Gallimard, 1976.

BAYARD Pierre, *Lire avec Freud*. pour Jean Bellemin-Noël, PUF, 1998.

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre*, éditions du Seuil, 1980.

BELLEMIN-NOEL Jean, *Plaisirs de vampire*, PUF, 2000.

BERTAUD Madeleine, *La jalousie au temps de Louis XIII, Analyse littéraire et histoire des mentalités ,* Librairie DROZ, Genève, 1981.

BESSIERE Jean et PHILIPPE Gilles dir., *Problématique des genres : Problèmes du roman*, Honoré Champion éditeur, 1999.

BIANCIOTTO Gabriel, *Bestiaires du Moyen Age*, Stock + Moyen Age, 1980.

BLANCHOT Maurice, *L'Ecriture du désastre ,* Gallimard, 1980.

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire ,* Gallimard, 1995.

BLANCHOT Maurice, *Sade et Lautréamont*, éditions de Minuit, 1963.

BLOCH Béatrice, *Le Roman contemporain, Liberté et plaisir du lecteur ,* L'Harmattan, 1998.

BOISSINOT Alain, *Les Textes argumentatifs ,* éditions Bertrand-Lacoste, collections Dialectiques, 1999.

BRISSON Luc, *Le Sexe incertain, Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, éd, les belles lettres, collections Vérité des mythes sources, 1997.

Cahiers du CIREM centre international de recherches en esthétique musicale, *Musique et silence*, n° 30-33-34, juin-sptembre-décembre, 1994.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

CALAME Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique ,* Hachette supérieur, 2000.

CAMET Sylvie, *L'Un/L'Autre ou le double en question*, éditions. Interuniversitaires, 1995.

CANTARELLA Eva, *S elon la nature, l'usage et la loi, la bisexualité dans le monde antique ,* traduit de l'italien par Marie-Domitille Porcheron, éditions La Découverte, 1991.

CASSIN Barbara, *L'Effet sophistique*, Gallimard, 1995.

CIORAN, *La Tentation d'exister*, Gallimard, 1956.

CIORAN, *Précis de décomposition*, Gallimard, 1949.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation ,* éditions du Seuil, 1979.

COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur ,* éditions du Seuil, 1995.

COYAUD Maurice, *Fourmis sans ombre, le livre de Haïku*, éditions Phébus, 1978.

DALLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, éditions du Seuil, 1977.

De CERTEAU Michel, *L'Ecriture de l'Histoire*, Gallimard, 1976.

De CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien – Arts de faire*, Union Générale d'éditions, collections 10/18, 1980.

DEGOTT Bertrand, MIGUET-OLLAGNIER Marie dir., *Ecriture de soi : secrets et réticences ,* Actes du colloque international de Besançon, novembre 2000, L'Harmattan, 2001.

DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch ,* éditions de Minuit, 1967.

DES FORETS Louis-René, *Le Bavard ,* Gallimard, 1973.

DES FORETS Louis-René, *La Chambre des enfants*, Gallimard, 1960.

DES FORETS Louis-René, *Ostinato ,* Mercure De France, 1997.

DUCHEMIN Jacqueline, *Prométhée ,* Les Belles Lettres, collections Vérités des Mythes, 2000.

DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et lecture ,* Mardaga, collections Philosophie et langage, Liège, 1994.

DÜRRENMATT Jacques dir., *La Ponctuation*, La Licorne, 2000.

ECO Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Bernard Grasset, Paris, 1985.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, éditions du Seuil, 1956.

ECO Umberto, *Le Signe*, Editions Labor, Bruxelles, 1988.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I, La Volonté de savoir*, Gallimard, 2001.

FOUCAULT, *Histoire de la sexualité II, L'Usage des plaisirs*, Gallimard, 2001.

FOUCAULT, *Histoire de la sexualité III, Le Souci de soi*, Gallimard, 2001.

FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 2001.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

FOUCAULT, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Gallimard, 1975.

FUSILLO Massimo, *Naissance du roman*, éditions du Seuil, 1991.

GALAY Jean-Louis, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », in *Poétique* n° 31, éditions du Seuil, septembre, 1977.

GENETTE Gérard, *Figures III ,* éditions du Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, éditions du Seuil, 1991.

GENETTE Gérard, *Théorie des genres*, éditions du Seuil, 1986.

GEYSSANT Aline, GUTEVILLE Nicole, *L'Essai, le dialogue et l'apologue*, Ellipses, 2001.

GLAUDES Pierre, LOUETTE Jean-François, *L'Essai ,* Hachette, 1999.

GLAUDES Pierre dir., *L'Essai : Métamorphose d'un genre ,* Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2002.

GLAUDES Pierre, *La Représentation dans la littérature et les arts.* Anthologie, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1999.

GUERIN Michel, *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*, Actes Sud, 1986.

GUILLAUMIN Jean dir., *Corps et création, entre lettres et psychanalyse ,* Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1980.

GUYAUX André, *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud ,* A la Baconnière, collections Langages, Neuchâtel, 1985.

HALL James, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Gérard Monford éditeur, 1994.

HALPERIN David M., *Platon et la réciprocité érotique ,* traduit de l'américain par Guy Le Gaufey et George-Henri Melenotte, éditions. E.P.E.L., collections Cahiers de l'Unebévue, 2000.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, éditions du Seuil, 1986.

HAVELANGE Carl, *De l'œil et du monde, une histoire du regard au seuil de la modernité ,* Fayard, 1998.

HEYNDLES Ralph, *La Pensée fragmentée*, éditions Pierre Mardaga, collections Philosophie et langage, Bruxelles, 1985.

HIPP Marie-Thérèse, *Mythes et réalités ,* Klincksieck, 1976.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique ,* Mardaga, 1997.

IZQUIERDO Agustina, *Un souvenir indécent ,* Gallimard, P.O.L. Editeur, 1992.

IZQUIERDO Agustina, *L'Amour pur ,* Gallimard, P.O.L Editeur, 1993.

JANKELEVITCH Sophie et OGILVIE Bertrand dir., *L'Amitié ,* éditions Autrement, collections Morales, 2002.

KLOSSOWSKI, *Le Bain de Diane ,* Gallimard, 1980.

KLOSSOWSKI Pierre, *Tableaux vivants ,* Gallimard, collections Le Promeneur, 2001.

KLOSSOWSKI, *La Vocation suspendue*, Gallimard, 1950.

KRISTEVA, *Etrangers à nous-mêmes*, Gallimard, 2001.

KRISTEVA, *Histoires d'amour*, Denoël, 1999.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

KRISTEVA Julia, *Pouvoir de l'horreur*, éditions du Seuil, 1980.

LARROUX Guy, *Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question*, Nathan, collections Le texte à l'œuvre, 1995.

LE GALLIOT Jean, *Psychanalyse et langages littéraires, Théorie et pratique ,* Nathan, 1977.

LUKACS Georges, *L'Ame et les formes*, Gallimard, 1974.

LUKACS Georges, *La Théorie du roman ,* Gallimard, 1989.

MAINGUENEAU Dominique, *L'Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive ,* Hachette, 1991.

MANSAU Andrée, *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts ,* Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1999.

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise, *Le Roman de l'art*, Klincksieck, 1999.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit ,* Gallimard, 1964.

MONNEYRON Frédéric, *L'Ecriture de la jalousie ,* Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1997.

MURA-BRUNEL Aline et COGARD Karl dir., *Limites du langage : indicible ou silence*, L'Harmattan, 2002.

OUELLET Pierre, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité ,* Les éditions du Septentrion, Québec, 2000.

PAUL Jean-Marie, *L'Homme et l'Autre, de Suso à Peter Handke ,* Presses universitaires de Nancy, collections Diagonales, Nancy,1990.

PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, éditions de Minuit, 1986.

POUDERON Bernard dir., *Les Personnages du roman grec*, actes du colloque de Tours novembre 1999, collections de la Maison de l'Orient Méditerranéen, Lyon, 2001.

RABATE Dominique, *Poétique de la voix*, José Corti, 1999.

RABATE Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991.

RAUK Otto, *Don Juan et le double*, traduit de l'allemand par le Dr. S. Lautman, éditions Payot, 1973.

RAYMOND Michel, *Le Roman ,* Armand Colin, 1988.

RIPOLL Ricard dir., *L'Ecriture fragmentaire : théories et pratiques ,* Actes du premier congrès international du groupe de recherches sur les écritures subversives Barcelone, 21-23 Juin 2001), Presses universitaires de Perpignan, 2002.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines des romans*, Grasset, 1972.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? ,* éditions du Seuil, 1989.

SCHULTE NORDHOLT Anne-Lise, *Maurice Blanchot, l'écriture comme expérience du dehors ,* Droz, Genève, 1995.

SERGENT Bernard, *L'Homosexualité dans la mythologie grecque ,* préface de Georges Dumézil, éditions Payot, collections Bibliothèque historique, 1984.

SIBONY Daniel, *L'Autre incastrable, psychanalyse-écriture ,* éditions du Seuil, 1978.

SOULIER Catherine et VENTRESQUE Renée dir., *Questions de genre ,* Presses de

en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'université Paul-Valéry Montpellier III, 2003.

SPENCER Colin, *Histoire de l'homosexualité de l'Antiquité à nos jours ,* traduit de l'anglais par Olivier Sulmon, éditions Le Pré aux Clercs, 1998.

STIERL Karlheinz, « l'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire », in *Poétique*, n° 10, éditions du Seuil, 1972.

SULEIMAN Susan, « Le Récit exemplaire », in *Poétique* n° 32, éditions du Seuil, novembre, 1977.

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'Ecriture fragmentaire, Définition et enjeu*, PUF, 1997.

TADIE Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX e siècle ,* Pierre Belfond, collections Agora, 1987.

THEVENOT Xavier, *Homosexualité masculine et morale chrétienne ,* éditions du Cerf, collections Recherches morales, 1985.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose, choix, suivi de nouvelles recherches sur le récit ,* éditions du Seuil, 1978.

VARGA A. Kibédi, *Discours, récit, image ,* Pierre Mardaga éditeur, Liège-Bruxelles, 1989.

VINCENS-VILLEPREUX Alice, *Ecritures de la peinture ,* PUF, 1994.

VON FRANZ Marie Louise, *La Voie de l'individuation dans les contes de fées*, préface d'Etienne Perrot, éditions La Fontaine de pierre, 1978.

WELTER J.-Th., *La Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti, Recueil d'exempla compilé en France à la fin du XIIIe siècle*, éditions Occitania, 1926.

WELTER J.-Th., *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, éditions Occitania, 1927.

XUEQIN Cao, *Le Rêve dans le pavillon rouge ,* Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1981.

La Bible , traduite des textes originaux hébreu et grec par Louis Segond. Nouvelle édition de Genève, 1979.

B- Psychanalyse :

AEBISCHER Verena, *Parler masculin, parler féminin ? ,* Delachaux et Nistele, Neuchatel / Paris, 1983.

ANDRE Serge, *Que veut une femme ?*, éditions du Seuil, 1995.

ANDRE Jacques, *La Sexualité féminine ,* PUF, 1994.

AULAGNIER-SPAIRANI Piera, *Le Désir et la perversion ,* éditions du Seuil, collections Le champ freudien, 1967.

BADINTER Elisabeth, *L'Un est l'Autre*, éditions Odile Jacob, 1986.

BETTELHEIM Bruno, *Les Blessures symboliques, essai d'interprétation des rites d'initiation*, Gallimard, 1971.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

BETTELHEIM Bruno, *La Forteresse vide*, Gallimard, 1969.

BONNARD Marc, SHOUMAN Michel, *Histoires du pénis ,* éditions du Rocher, 1999.

BONNET Gérard, *Défi à la pudeur*, Albin Michel, 2003.

BONNET Gérard, *L'irrésistible pouvoir du sexe ,* Payot, 2001.

CHASSEGUET-SMIRGEL Janine, *Le Corps comme miroir du monde*, PUF, 2003

CHASSEGUET-SMIRGEL Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité ,* Payot, 1971.

CHASSEGUET-SMIRGEL Janine, *La Sexualité féminine*, Payot, 1964.

CLEMENT Catherine, *Vies et légendes de Jacques Lacan ,* Grasset, Paris, 1981.

Collectif , *Nouvelle Revue de Psychanalyse, Bisexualité et différences des sexes ,* Gallimard, n° 7, printemps 1973.

Collectif , *Nouvelle Revue de Psychanalyse, Figures du vide ,* Gallimard, n° 11, printemps 1975.

Collectif , *Libres cahiers pour la psychanalyse, L'Objet de la jalousie ,* In press éditions, n° 10, automne 2004.

De SOUZENELLE Annick, *Le Symbolisme du corps humain*, Albin Michel, 2000.

DELAISI De PARSEVAL Geneviève, *La Part du père ,* éditions du Seuil, 2004.

DEVREUX Georges, Baubo, *La vulve mythique*, éditions Jean-Cyrille Godefroy, 1983.

DOLTO Françoise, *Au Jeu du désir, Essais cliniques*, éditions du Seuil, 1981.

DOLTO Françoise, *L'Evangile au risque de la psychanalyse ,* Tome I, éditions du Seuil, 1977.

DOLTO Françoise, *L'Evangile au risque de la psychanalyse ,* Tome II, éditions du Seuil, 1977.

DOLTO Françoise, *L'Image inconsciente du corps ,* éditions du Seuil, 1984.

DUMAS Didier, *La Sexualité masculine*, Albin Michel, 1990.

DUPIN Patricia, HEDON Frédérique, *La Sexualité féminine ,* Flammarion, 1999.

ELIAD Mircea, Images et symboles, *Essai sur le symbolisme magico-religieux ,* Gallimard, 1952.

ELIAD Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, Gallimard, 1949.

FREUD Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen ,* Gallimard, 1986.

FREUD Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste,* Gallimard, 1986.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves ,* édition traduite par Meyerson et révisée par Denise Berger, PUF, 1967.

FREUD Sigmund, *Le Malaise de la culture*, Quadrige/PUF, 1995.

FREUD Sigmund, *Œuvres Complètes, Psychanalyse,* X (1909-1910), PUF, 1993.

FREUD Sigmund, *Œuvres Complètes, Psychanalyse*, XIV (1915-1917), PUF, 2000.

FREUD Sigmund, *Œuvres Complètes, Psychanalyse,* XVI (1921-1923), PUF, 1991.

FREUD Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, Paris, 1987.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Payot & Rivages, 2001.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, 1987.

FREUD Sigmund, *La Vie sexuelle*, PUF, 1973.

JULIEN Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, E.P.E.L., 1990.

JUNG C.G., *L'Ame et la vie ,* Buchet/Chastel, 1963.

JUNG C.G., *L'Homme à la découverte de son âme ,* Albin Michel, 1987.

JUNG C.G., *"Ma vie", Souvenirs, rêves et pensées*, Gallimard, 1973.

JUNG C.G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles ,* Georg Editeur, 1993.

JUNG C.G., *Psychanalyse de la religion*, Buchet/Chastel, 1958.

JUNG C.G., *Psychologie de l'inconscient ,* Georg Editeur, 1993.

JUNG C.G., *Sur l'interprétation des rêves*, Albin Michel, 1998.

JUNG C.G., *Les Racines de la conscience*, Buchet/Chastel, Paris, 1971.

JUNG C.G., *Réponse à Job ,* Buchet/Chastel, 1964.

LACAN Jacques, *Ecrits I ,* éditions du Seuil, 1999.

LACAN, *Ecrits II ,* éditions du Seuil, 1999.

LACAN, *Des noms-du-Père*, éditions du Seuil, 2005.

LACAN, *Le Séminaire, livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse,* éditions du Seuil, 1978.

LACAN, *Le Séminaire, Livre IV, La Relation d'objet ,* éditions du Seuil, 1994.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre V, Les Formations de l'inconscient ,* éditions du Seuil, 1998.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre VII, L'Ethique de la psychanalyse ,* éditions du Seuil, 1986.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, éditions du Seuil, 1991.

LACAN, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éditions du Seuil, 1990.

LAPLANCHE Jean, *Vie et mort en psychanalyse ,* Flammarion, 2001.

MOSCOVICI Serge, *La Société contre nature*, Union générale d'éditions, 10/18, 1972.

NASIO J.-D., *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Petite Bibliothèque Payot, 2002.

NASIO J.-D.,*La Douleur d'aimer*, Petite Bibliothèque Payot, 2005.

NASIO J.-D.,*Le Fantasme,* Petite Bibliothèque Payot, 2005.

NASIO J.-D., *Le Silence en psychanalyse ,* Petite Bibliothèque Payot, 2001.

PERRIER François, GRANOFF Wladimir, *Le Désir et le féminin ,* Aubier Montaigne, 1979.

QUINODOZ Danielle, *Des mots qui touchent*, PUF,2002.

RUFFIE Jacques, *Le Sexe et la mort ,* éditions Odile Jacob, 2000.

SAFOUAN Moustapha, *Dix conférences de psychanalyse ,* Fayard, 2001.

Copyright ALWAN Walled K. et Université Lumière - Lyon 2 - 2006.Ce document est protégé

SCHNEIDER Monique, *Freud et le plaisir*, Denoël, 1980.

VALABREGA Jean-Paul , *Phantasme, mythe, corps et sens*, Payot, 1980.

VASSE Denis, *Le Temps du désir, essai sur le corps et la parole*, éditions du Seuil 1997.

VASSE Denis, *La Chair envisagée, La génération symbolique ,* éditions du Seuil 1988.

VASSE Denis, *Un parmi d'autres ,* éditions du Seuil, collections Le champ freudien, 1978.

C- Histoire de l'art :

ANDREAE Bernard, *L'Art romain*, éditions Citadelles & Mazenod, 1998.

BABELON Jean dir., *Histoire de l'Art 3, Rennaissance-Baroque-Romantisme ,* Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965.

BERTHET Dominique dir., *Art et appropriation*, Ibis Rouge éditions, Guadeloupe-Guyane, 1998.

BIANCHI BANDINELLI Rannuccio, GIULIANO Antonio, *Les Etrusques et l'Italie avant Rome, de la préhistoire à la guerre sociale ,* Gallimard, collections L'univers des formes, 1973.

BORILLO Mario et SAUVAGEOT Anne dir., *Les Cinq sens de la création, Art, Technologie, Sensorialité ,* Champ Vallon, collections Milieux, 1996.

CROCE Cécile, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural , L'Art une erosgraphie,* Champ Vallon, collections L'Or d'Atalante, 2004.

CHARBONNEAUX Jean, MARTIN Roland, VILLARD François, *Grèce classique ,* Gallimard, collections L'univers des formes, 1969.

CHARBONNEAUX Jean, MARTIN Roland, VILLARD François, *Grèce archaïque ,* Gallimard, collections L'univers des formes, 1984.

CHARBONNEAUX Jean, MARTIN Roland, VILLARD François, *Grèce Hellénistique ,* Gallimard, collections L'univers des formes, 1986.

Collectif, Revue des deux mondes, *L'Art, c'est-à-dire ?,* n° 5, mai 2004.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde ,* éditions de Minuit, collections « Critique », 1992.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus ,* Gallimard, collections Le temps des images, 1999.

FREEDBERG David, *Le Pouvoir des images ,* Gérard Monfort éditeur, 1998.

GEORGOUDI Stella, VERNANT Jean-Pierre, *Mythes grecs au figuré, de l'antiquité au baroque ,* Gallimard, collections Le temps des images, 1996.

LASCAULT Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental ,* Klincksieck, 1973.

MARIN Louis, *Détruire la peinture ,* Flammarion, 1997.

MARION Jean-Luc, *La Croisée du visible ,* PUF, 1996.

en vertu de la loi du droit d'auteur.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.

MOUREY Jean-Pierre, *Philosophie et pratiques du détail ,* Champ Vallon, collections Milieux, Seyssel, 1996.

PALLOTINO Massimo, *La Peinture Etrusque ,* éditions Albert Skira, Genève, 1952.

RECHT Roland, *Le Croire et le voir, l'art des cathédrales (XII e -XV e siècle) ,* Gallimard, 1999.

TEIXEIRA Vincent, *Georges Bataille, La part de l'Art, La Peinture du non-savoir ,* L'Harmattan, 1997.

T.I.G.R.E. (Texte et Image, Groupe de Recherche à l'Ecole normale supérieure), *Résistance de l'image ,* PENS (Publications de l'Ecole Normale Supérieure), 1992.

VEYNE Paul, Les Mystères du Gynécée, Gallimard, 1998.

VINCENS-VILLEPREUX Alice, *Ecritures de la peinture, pour une étude de l'œuvre de la signature ,* PUF, 1994.

L'œuvre d'art aujourd'hui , Séminaire interarts (Paris 2000-2001), Klincksieck, 2002.

D- Dictionnaires et encyclopédies :

Encyclopédie des symboles , sous la direction de Michel Cazenave, La Pochothèque, 1996.

Les Notions philosophiques , volume dirigé par Sylvain Auroux, publié sous la direction d'André Jacob, Tome II, PUF, 1990.

Encyclopædia universalis, Version 7, 2002, CD-ROM, PC.

Dictionnaire encyclopédique de la Bible , édition Brepolos, Belgique, 2002.

Dictionnaire illustré de la mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines , par Pierre LAVEDAN, Hachette, 1931.

Dictionnaire des symboles , sous la direction de Jean Chevalier, Robert Lafont, 1969.

Vocabulaire de la psychanalyse , sous la direction de Daniel LAGACHE, PUF, 8e édition,1984.

Le Grand dictionnaire de la psychanalyse , sous la direction de Henriette BLOCH, Roland CHEMAMA, Alain GALLO, Pierre LACONTE, Jean-François LE NY, Jacques POSTEL, Serge MOSCOVICI, Maurice RENCHLIN et Eliane VURPILLOT, Larousse, 1992.

en vertu de la loi du droit d'auteur.