

Nécessité de la défiguration : étude du processus d'expérience de l'être-au-monde à partir de *Terrasse à Rome*

*Résumé : nous étudions la notion de défiguration chez Pascal Quignard à partir du roman Terrasse à Rome (2000). La dé-figuration, plutôt qu'un résultat, un état définitif, un constat, est davantage une action, un processus, et une mise à mal de la figure. Ce retournement s'impose d'abord comme refus, puis comme affirmation. On retrouve ce mouvement dialectique régulièrement chez l'écrivain, ce qui le rapproche de Georges Bataille et de sa pensée de l'informe. Une autre référence s'impose : celle d'Emmanuel Lévinas. C'est sciemment que Quignard dépasse la morale ontologique de Levinas par la figure du défiguré. Pour comprendre l'épaisseur du processus de défiguration à l'œuvre dans *Terrasse à Rome*, nous examinons l'antagonisme critique entre la pensée de Quignard et celle de Lévinas. Nous analysons ensuite la complexité du processus de défiguration dans le roman. Nous terminons notre étude par l'analyse du déplacement ontologique fondamental qui se joue dans cette écriture de la défiguration.*

Le titre de la revue *Le sans-visage*, inspiré de *La Barque silencieuse*, invite à préciser un processus fondamental de l'expérience de l'être-au-monde chez Pascal Quignard : celui de la défiguration, caractéristique majeure de son écriture, ce que nous proposons de montrer.¹

Thématique rare et cependant traditionnelle depuis au moins la Première Guerre Mondiale, à travers les récits des fameuses gueules cassées,² la défiguration acquiert une pleine puissance opératoire dans *Terrasse à Rome* (2000). Au-delà de l'intrigue romanesque d'un homme, Meaume, graveur au XVIIIe siècle, défiguré par l'acide que lui jette au visage, par jalousie et vengeance, le mari promis de son amante Nanni, la défiguration y acquiert deux dimensions : symbolique — comme négation, sinon variation de la figure — et ontologique — comme remise en cause de l'être, c'est-à-dire de l'être-au-monde.

La « dé-figuration », plutôt qu'un résultat, un état définitif, un constat, doit se prendre ici davantage comme action, processus, mise à mal de la figure, retournement — on dé-figure comme on dé-plie —, « à rebours », retour vers ce que Quignard nomme le *Jadis*, et même refus.

Une référence s'impose d'emblée si on lit « figure » comme synonyme de « visage » : Emmanuel Lévinas. C'est à partir de ses travaux que s'élaborent la plupart de nos interprétations, légitimées plus avant par le fait que les deux auteurs ont entretenu une relation. Une autre référence paraît éclairante pour saisir la force de la défiguration quignardienne : Gilles Deleuze et Félix Guattari qui, dans *Mille plateaux*, consacrent un chapitre à la « visagéité ».

Pour comprendre la notion de défiguration à l'œuvre dans *Terrasse à Rome*, nous commencerons par examiner l'antagonisme entre la pensée de Quignard et celle de Lévinas, à

partir d'une réflexion sur l'acceptation sémantique du mot « défiguration ». Nous analyserons ensuite la complexité du processus de défiguration dans le roman qu'il engendre. Nous terminerons l'étude par l'analyse du déplacement ontologique à l'œuvre dans cette écriture de la défiguration.

Présence d'Emmanuel Lévinas

La défiguration de Meaume, thème central de *Terrasse à Rome*, acquiert une signification particulière quand on sait que Pascal Quignard eut brièvement à Nanterre, en 1967-68, Emmanuel Lévinas, le philosophe de « l'épiphanie du visage », comme directeur de thèse en philosophie. Brièvement, car Quignard décida d'abandonner sa thèse, dont le sujet et le titre — « Le statut du langage dans la pensée d'Henri Bergson » — lui avaient été soufflés par l'auteur de *Totalité et Infini* pour s'adonner à l'écriture (Cohen-Levinas).

La rupture n'est pas qu'anecdotique : Lévinas avait fourni à Quignard un modèle théorique qu'il utilisera bientôt en contre-exemple, comme nous allons le voir à propos du roman. Quignard ne dissimule en outre pas ses réticences quant à la pensée de son ancien professeur.

Remarquons, de manière liminaire, que l'entrée du *Dictionnaire sauvage*, qui décrit ce lien biographique, peut paraître étonnant, non seulement au vu de la place accordée à Lévinas en regard d'autres penseurs primordiaux à la pensée de Quignard, comme Lucrèce ou Georges Bataille, mais aussi parce que l'auteure, Danielle Cohen-Levinas, y insiste davantage sur les rares affinités, plutôt que sur ce qui distingue les deux pensées ; démarche singulière puisque Cohen-Lévinas concède qu'il n'est pas sûr que la pensée de Quignard ait un rapport avec celle de Lévinas, et doute que l'écrivain ait même été, à aucun moment, le « disciple » du philosophe.³ Elle reconnaît toutefois une estime réciproque, sans que pour autant les deux hommes, familiers des milieux intellectuels et éditoriaux, n'entretinssent de relation quelconque.⁴ Seuls les premiers textes destinés à *L'Éphémère*, furent envoyés par Quignard à Lévinas.⁵

Sur ce qui rapproche les deux pensées, Danielle Cohen-Levinas reste générale : « Rendre au langage le son et le souffle qui nous manque – Lévinas ne dit rien d'autre [dans] *Autrement qu'être* » (332), et cherche à affirmer un lien sur le mode paradoxal, par le fait qu'il n'y en ait pas : « Rapport sans rapport, paroles fugaces et rares, brèves missives échangées sans visée, ni retour, ni réciprocité. » (329). Si certaines similitudes s'aperçoivent entre les deux œuvres, elles se retrouvent aussi bien avec de nombreux autres auteurs et artistes : la réaffirmation du besoin humain de narration, le potentiel hypnotique et extatique du récit, le pouvoir de l'anecdote, celui de la voix, etc. Ces similitudes, somme toute assez partagées, ne peuvent contrebalancer des divergences bien plus fondamentales. Et, justement, un désaccord fondamental a trait au *visage*. Un passage des *Paradisiques* illustre le point de rupture :

À la fin des années soixante Emmanuel Lévinas, dénudant toute image, voulait voir un visage humain partout, se surajoutant comme un nimbe à toute face, nourrissant l'illusion de restaurer l'humanité dans la confiance qu'elle eut en elle-même avant sa destruction par le Reich allemand.

Espérant que Dieu lui-même n'eût pas détourné son visage.

Mais l'Inexprimable avait dit à Moïse : *Abscondam faciem meam*. Je détournerai ma face.
(2005 IV 37)

Quignard a ici d'abord l'exigence d'historiciser le concept de Lévinas ; contextualisation historique – « à la fin des années soixante » – qui renvoie non seulement à la période de la rencontre entre l'étudiant et le professeur, mais aussi à mai 68, qui symbolise l'enregistrement d'un rapport éthique nouveau entre les individus. Ce qui peut être interprété, sinon comme une critique initiale, du moins comme une restriction rhétorique à valeur sceptique, et une forme de distanciation, vis-à-vis de la pensée lévinassienne.

Mais une critique plus féroce suit : Quignard reproche à Lévinas de réduire la diversité de « toute image », de déshabiller l'image de ses particularités (« dénudant toute image »), afin de plaquer sur elle une idée : « voulait voir un visage humain partout ». Idée, en effet, que le « visage » lévinassien, puisqu'il transcende toute « face » singulière pour accéder à l'universel. Notons en outre l'opposition entre la rudesse du vocable « face » et la noblesse du mot « visage ». Mais cette prétention à l'universalité transcendant la singularité est lue par Quignard comme mensongère : ce « visage humain » est un attribut superfétatoire (« se surajoutant ») et fallacieux puisqu'il « nourri[t] l'illusion ». L'attaque, comme souvent chez Quignard, est virulente.

C'est non seulement la dimension idéaliste qui est critiquée, mais aussi la dimension religieuse, comme le suggère le terme « nimbe ». Sans la nommer, c'est la tradition néoplatonicienne qui est refusée. Ce qui nous incite à analyser la citation latine. En effet, celle-ci, quoique tirée de la Vulgate de Saint-Jérôme, renvoie à un univers latin quignardien davantage héritier du matérialisme lucrécien que de Saint-Augustin, de Plotin ou de la Renaissance.⁶ Rappelons que Lucrèce est lié, chez Quignard, à l'image (« il fut grand parce qu'il se souvint des images »), et à un rejet de la philosophie : la « philosophie doit être rejetée parce qu'elle divertit de la prédation propre au langage » (Faerber, 347). L'ironie du ton, à la limite du sarcasme, conforte notre interprétation. La grandiloquente majuscule attribuée à « inexprimable » semble tourner en dérision la « figure » du divin : Dieu lui-même qui ne peut être nommé.

Enfin, cette critique de Quignard s'appuie sur ce que la Shoah a démenti, l'espoir fondé sur l'humanisme, puisque cet espoir est le contenu de « l'illusion » : « nourrissant l'illusion de restaurer l'humanité dans la confiance qu'elle eut en elle-même avant sa destruction par le Reich allemand ». Proche de Louis-René des Forêts, d'André Du Bouchet, d'Yves Bonnefoy, de Michel Deguy ou encore de Paul Celan, Quignard ne songe pas à nier, pour paraphraser la formule d'Adorno, l'impossibilité d'écrire un poème après Auschwitz, car il ne cesse d'éprouver la dialectique création-destruction. Sur la crête qui sépare parole et mutisme, Quignard s'arrache au noir, plus qu'il n'en sort : refusant *de facto* « l'esthétique du noir » depuis Adorno, selon l'appellation de Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 8), il affronte le paradoxe quotidien de ne pouvoir se maintenir dans ce « noir », dans ce « mutisme », sans pour autant célébrer une confiance renouvelée dans la création.

Et c'est sans doute cela le véritable sujet de *Terrasse à Rome*. Mais avant d'examiner la figure du défiguré dans *Terrasse à Rome*, revenons sur le rapport entre « visage » et « figure ». Si les termes peuvent être, en français courant, synonymes, le premier, comme

déjà relevé, véhicule une connotation noble dont le second est dépourvu. Le visage renvoie nécessairement à l'humanité et à une partie du corps humain. La figure, en revanche, a une acceptation plus large. Le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau précise qu'issu du latin *figura*, c'est « la forme apparente d'un corps », et que, dans le domaine esthétique, c'est la « représentation d'un être humain », un « mouvement » (en danse notamment) et une « manière de parler qui s'éloigne de l'expression simple et directe » (Souriau, 783).

Le terme « défiguration » doit être compris à partir de ces définitions positives du terme « figuration » : c'est la mise à mal du visage, la mise à mal de la forme apparente d'un corps — et nous touchons là à la notion de « l'informe » de Bataille —,⁷ une manière de « représenter » à la fois verbale et visuelle, et un processus. Ce processus constitue l'une des caractéristiques principales de la défiguration à l'œuvre chez Quignard, et en particulier dans le roman qui nous intéresse.

Terrasse à Rome, roman de la défiguration

Quel livre de Quignard vient mieux se confronter à ces questions que *Terrasse à Rome* ? La défiguration du héros, Meaume, est plus qu'un moteur de l'intrigue : c'est une expérience de l'altérité, non comme rapport à autrui, mais comme déformation de la figure, de sa matière, comme *altération*. Le roman devient une expérience sensible de l'en-dehors du visage. Comme si l'auteur déplaçait la question de Lévinas : « En quoi l'épiphanie comme visage, marque-t-elle un rapport différent de celui qui caractérise toute notre expérience sensible ? » (Lévinas 203). Elle semble ici devenir : quelle expérience sensible est possible hors du visage ?

Terrasse à Rome s'ouvre sur les deux thèmes de la blessure et de l'amour : « À Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé » (9). La défiguration y intervient comme mise à l'écart, et l'amour comme déclinaison de cette mise à l'écart. L'amour et la blessure y comptent comme feu, selon un topos littéraire familier, et en l'occurrence, comme acide, ce qui renvoie à la technique de l'artiste, la gravure — l'un des rares moyens de reproduction d'une œuvre dans l'ère préindustrielle — et à l'idée d'une révélation, qui serait ici niée.⁸ On pénètre un monde de réactions chimiques, de creux, d'ombres, de lumières extirpées de l'obscurité, et d'apprentissage sans objet. *Terrasse à Rome* évoque d'ailleurs fortement *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar.

La question de la « défiguration » avait déjà occupé plusieurs œuvres littéraires. Par exemple, Alexandre Dumas dans *Le masque de fer*, d'une certaine manière, ou d'une autre Oscar Wilde, avec *Le portrait de Dorian Gray*, en avaient tiré les effets dramatiques que l'on sait. Mais c'est ici le seul cas à notre connaissance — en dehors de la littérature de témoignage — où elle fournit le thème d'un roman ; seul *La Chambre des officiers* de Marc Dugain, publié en 1998, en fait aussi le moteur de son intrigue — la proximité des dates suggérant, peut-être, une préoccupation d'époque.

En dehors de la pensée religieuse, notamment chrétienne, la philosophie a traité le thème du visage : Emmanuel Lévinas donc, dans un contexte plus hébraïque que chrétien, et aussi Deleuze et Guattari qui consacrent un chapitre à la « visagéité » dans *Mille Plateaux*. Lévinas fait du visage l'élément central de sa philosophie éthique. Le visage est vulnérable, et par là, il en appelle à la commisération et la communion, aussi bien qu'au meurtre :

« L'altérité qui s'exprime dans le visage fournit l'unique 'matière' possible à la négation totale », or « le meurtre seul prétend à la négation totale » (Lévinas, 216). Mais dans *Terrasse à Rome*, la blessure est une donnée dès l'incipit, et n'apparaît pas comme réaction éthique. L'approche est par conséquent originale : ni spectaculaire en vue d'un effet dramatique diégétique, ni anecdotique, elle n'est pas plus éthique, et se présente comme une expérience du sensible par ce qui est non-humain.

Pourquoi non-humain ? Qu'on passe, dans la vie et la langue courantes, du « visage » de quelqu'un à une personne « défigurée » prouve assez la mise au ban qui frappe, en sus de la souffrance physique, le blessé : c'est le drame des « gueules cassées » de la Grande Guerre. Si le visage, comme l'assène la tradition occidentale, de la religion jusqu'à Lévinas, est dissociable du corps, de la partie animale, et définit l'humanité, le *défiguré* est alors exclu de cette humanité.

Deleuze et Guattari constatent, eux aussi, la dissociation : « La tête est comprise dans le corps, mais pas le visage. » (Deleuze & Guattari, 208) Le défiguré n'aurait même plus du visage le nom. Or, Quignard, tout en admettant l'exclusion, la retourne en un principe positif : le visage défiguré est asocial, comme l'amour. Il crée l'écart avec le groupe. Il devient même une possibilité d'émancipation. Le visage, pour Quignard, et contrairement à Lévinas,⁹ ne suffit pas à produire « l'épiphanie de l'autre » : comme le langage parlé, il instaure davantage une rupture qu'une communion, puisque ses expressions et déformations (sourires, grimaces, etc.) constituent un langage : il y a des figures renfrognées, des figures de vieilles femmes, des figures de flics ou de portes de prison ; il y a des visages en souffrance, des visages en extase, des visages en jouissance — c'est le photomontage de Salvador Dali.¹⁰

Le défiguré, c'est la figure de l'écorché — celui de Ligier Richier ou le cavalier de Fragonard,¹¹ chers à Quignard —, du retourné, du crucifié — André est crucifié à l'envers —, de la croix non blanche, mais noire — comme « la Croix noire via Giulia », enseigne du marchand d'estampes (2000 10) —, de la gravure non de taille, mais à la manière noire, technique décrite dans le roman (72), de la figure non classique mais baroque, et non la *belle figure*, mais celle de la grossièreté. La figure du défiguré est symbolique et signifiante à plusieurs niveaux.

En tant que « figure », elle exprime un oxymore, presque un *impensable*, plus qu'un indicible ou qu'un innommable : la figure défigurée. C'est — pour paraphraser Cornelius Castoriadis — une figure de l'impensable.¹² Elle invite à considérer, au-delà de la narration, le livre comme expérience de l'être-au-monde. Nous y reviendrons.

Ensuite, suivant la fonction de *représentant* de Meaume, puisqu'il est graveur, non seulement le défiguré est le non-représenté, ou le mal représenté, qualitativement et éthiquement, qui cherche la représentation, mais il est aussi celui qui grave à l'aide de cet acide qui est la cause de la transformation de son corps : l'œuvre transforme le corps ; le langage est, toujours, performatif.

Tout se passe comme si on tournait dans un cercle clos de symboles, malgré le relatif réalisme du récit — et, en fait, on pourrait presque parler de *vérisme* chez Quignard, si l'on veut bien se rappeler que le vérisme, courant essentiellement italien, cherche, dans des fictions réalistes, à saisir un instant presque allégorique dans son intensité paroxystique. Le « défiguré », c'est aussi l'amoureux fou, celui qui ne peut plus se « présenter » aux autres, celui qui en élisant quelqu'un, exclut tous les autres. Il est ainsi celui qui vit dans les recoins :

« Les hommes désespérés vivent dans des angles. Tous les hommes amoureux vivent dans des angles » (2000 9). Le défiguré est une image, une figure de l'artiste, y compris de l'écrivain.

C'est aussi, dans cet univers, une image du lecteur. En élargissant le champ de réflexion, on songe à Antonin Artaud, et notamment aux portraits et autoportraits qu'il dessinait. Le travail de la figure tend à une défiguration qui est, comme on le verra avec Deleuze et Guattari, « désorganisation du visage ». ¹³ Le nom du personnage de Quignard, Meaume, pourrait renvoyer au « momo », expression marseillaise pour « môme », d'Antonin Artaud, « Artaud le momo » étant un double du poète. Du reste, il est indéniable qu'Artaud est une figure paroxystique de la mise à l'écart non seulement de l'artiste, mais de l'individu dans le monde industriel.

Cette marginalité du défiguré va en outre bien au-delà de l'amour. Il y a comme un processus qui conduit vers la vie dans les angles. Et c'est peut-être cette vie-dans-les-angles qui est la seule existence possible après Auschwitz. Dans le roman, nous retrouvons les différentes étapes d'un tel processus. D'abord l'apprentissage de l'art, de la représentation, puis l'amour, la vie sociale réduite à deux, puis, alors que cet amour se révèle fautif et douloureux, puisque Nanni quitte Meaume et le pousse même à fuir, l'abandon de cet amour pour l'art seul, exemplifié par le séjour de Meaume à Rome. On peut ainsi discerner une gradation dans la recherche d'une vérité dans une vie esthétique, c'est-à-dire dans une esthétique comme éthique et l'enrichissement de la vie par la sensation. ¹⁴ En cela, *Terrasse à Rome* est un roman de formation autant que celui d'une déformation.

Enfin le défiguré est celui qui malmène la figure en tant que forme présentée à la société. Sa marginalité sociale le mène à deux extrêmes, qui, quelque part, se rejoignent : la piété et la sexualité. « Maintenant je vis à Rome où je grave ces scènes religieuses et ces cartes choquantes. Elles sont en vente chez le marchand d'estampes à l'enseigne de la Croix noire via Giulia. » (2000 10). D'un côté l'aspiration spirituelle, de l'autre l'aspiration corporelle — il serait plus juste d'écrire l'inspiration corporelle, pour rendre le mouvement descendant en opposition avec un mouvement ascendant. Le défiguré s'intéresse à ce qui n'est pas montré, pas mis en scène : à l'obscène. Il appartient au monde de l'ombre, à ce que la société ne peut accepter, à ce qu'elle rejette dans un au-delà (la religion) ou dans un en deçà (le tabou). Pour Meaume, comme pour le Courbet de *L'Origine du monde*, le sexe — notamment le vagin — est un visage aussi, qui pleure, rit, s'ouvre et se ferme, qui peut être jeune ou vieux, qui se ride et se déride. Meaume, du reste, ne représente jamais de visage : pas de portraits chez le graveur, ce sont les objets et les corps qui retiennent son attention, les choses et les postures :

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 rêvent d'amour, des servantes qui repassent des draps, tous les fruits mûrs oui 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 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. (2000 51-52)

C'est Abraham étreignant Eugenio dans un coin — un détournement du sacrifice d'Isaac —, c'est Marie dans les bois, deux figures que rappellent dans *Les Solidarités mystérieuses* Claire et le père Jean.

Le visage fait partie du corps dans ses contraintes et ses exaltations et n'en est plus dissociable. Par la figure du défiguré, ce n'est pas le visage qui est mis en lumière, mais bien le corps lui-même. Nanni, la femme aimée de Meaume, n'a, comme lui, pas de visage particulier, ni d'expression qui la caractériserait : « Étrangement, quand elle éprouvait son plaisir, quand son corps le témoignait nettement, jamais son visage ne marquait de bonheur » (2000 16). Il s'agit de redonner au corps son importance à l'encontre d'un visage idéalisé, sublimé. Nous proposons que cette « école des peintres qui peignaient dans une manière très raffinée les choses qui étaient considérées par la plupart des hommes comme les plus grossières », sans renvoyer nécessairement, dans l'esprit de Quignard, à une réalité historique précise, se rapproche, plus encore que du caravagisme napolitain, de la confrérie des Bentvueghels, dont Claude Lorrain, qui figure comme personnage dans le roman, a été proche à son arrivée à Rome.¹⁵

Terrasse à Rome est ainsi le roman d'une dialectique de la représentation et de l'irreprésentable à partir du sentiment de perte irrémédiable ; de la déperdition de confiance en l'humanité, de l'humanité confiante, de Dieu (dans la lignée nietzschéenne), de toute possibilité d'idéal. Le visage est un souvenir, il apparaît même avant le souvenir, il est l'image manquante qui revient obsessionnellement chez Quignard, par exemple dans *La Nuit sexuelle*. La peinture, en tant qu'art visuel, ne cherche pas à combler une absence mais à faire sentir, à faire éprouver cette absence, à éprouver l'étant-au-monde non comme l'être-à-la-mort de Heidegger, mais comme être-à-l'absence. Le rapport à l'absence, contrairement au rapport à la mort, invalide toute transcendance métaphysique, et se préserve de toute dérive politique pouvant découler de la pulsion nihiliste régulièrement ressassée du « Viva la muerte ! ». En outre, dans ce processus qu'est la défiguration, la comparaison avec la musique, loin d'opposer les deux arts, les rapproche : « Comme il y a une musique de perte, il y a une peinture de perte. » (2000 25). L'exclusion de Meaume, d'abord subie, devient volontaire.

Défiguration et « visagété » (Deleuze et Guattari)

Le visage, pour Pascal Quignard, ne nourrit donc pas une éthique, encore moins une philosophie. Il ne constitue pas le moteur de l'expérience : il n'y a pas d'épiphanie particulière du visage ou, pour le dire comme Georges Bataille, il y a autant d'épiphanie possible du visage que du gros orteil. Pas de « visage » en tant que nimbe immuable, mais une figure et un mouvement de la figure. Dans *Terrasse à Rome*, c'est moins le rapport à autrui dans un monde humanisé, ou même la remise en cause de l'humanisme, qui est en jeu, que le devenir-clandestin dans un monde lui-même en mouvement. Ainsi, plus qu'avec

Emmanuel Lévinas, Pascal Quignard peut être mis en regard de Gilles Deleuze et Félix Guattari, à l'époque de *Mille Plateaux* :

Si l'homme a un destin, ce sera plutôt d'échapper au visage, défaire le visage et les visagifications, devenir imperceptible, devenir clandestin, non pas par un retour à l'animalité, ni même par les retours à la tête, mais par des devenirs-animaux très spirituels et très spéciaux, par d'étranges devenirs en vérité qui franchiront le mur et sortiront des trous noirs, qui feront que les *traits de visagité* même se soustraient enfin à l'organisation du visage. (Deleuze & Guattari 209)

Et encore :

En vérité, il n'y a que des inhumanités, l'homme est seulement fait d'inhumanités, mais très différentes, et suivant des natures et à des vitesses très différentes. L'inhumanité primitive, celle du pré-visage, c'est toute la polyvociété d'une sémiotique qui fait de la tête une appartenance au corps, à un corps déjà relativement déterritorialisé, en branchement avec des devenirs spirituels-animaux. Au-delà du visage, une tout autre inhumanité encore : non plus celle de la tête primitive, mais celle des "têtes chercheuses" où les pointes de déterritorialisation deviennent opératoires, les lignes de déterritorialisation deviennent positives absolues, formant d'étranges devenirs nouveaux, de nouvelles polyvociétés. Devenir-clandestin, partout faire rhizome, pour la merveille d'une vie non humaine à créer. (233-234)

Le devenir-clandestin se réalise à partir de l'inhumanité. L'exclusion vécue d'abord comme soumission s'avère un impératif de l'errance. Meaume est exclu, il erre. Double refus : refus d'impératifs éthiques qui fonctionneraient selon de seuls universaux et transcendances, et refus de s'assujettir à la visagité informée par des instances institutionnelles.¹⁶

Comme chez Antonin Artaud, ce refus de l'organisation, cette « défiguration », qui est « désorganisation du visage », incite à une fragmentation du corps et de l'image, et aussi de la forme littéraire. S'il n'est pas possible de revenir, dans cette étude, sur ce vaste sujet souvent traité, il est néanmoins essentiel de comprendre que la fragmentation, familière à Quignard, qu'on retrouve indirectement dans la défiguration, dessine une carte corporelle qui est aussi une sorte de carte ontologique mentale. Les nombreuses errances géographiques, et pour ainsi dire frénétiques, de Meaume sont autant d'expérimentations de l'être-au-monde. En tant qu'artiste, il est amené à voyager d'une ville à l'autre. Défiguré, il n'est accepté nulle part. Recherché par Nanni, il fuit. Pour échapper aux soldats, en compagnie d'Abraham, il passe encore les frontières. C'est le devenir-clandestin : au lieu du visage, le paysage.

Une telle métamorphose est une topique traditionnelle de la littérature, qui marque un changement de dimension significatif : on ne se focalise plus sur l'individu, à l'échelle humaine, mais on l'ancre dans un ensemble qui le redéfinit.¹⁷ Mais même selon cette interprétation sociologique, ce glissement du visage au paysage ouvre de nouvelles perspectives : on parcourt un paysage comme on parcourt un corps et on parcourt le corps comme on parcourt un territoire. La géographie est repensée selon une modalité affective. On pourrait presque parler de portrait géographique de Meaume : naissance et apprentissage à Paris ; conversion à la Réforme à Toulouse (détachement des origines, bien sûr, et apprentissage du soleil) ; Bruges en guise de richesse (opulence de la cité, havre pour

artistes) ; « Après Bruges, j'ai vécu seul. À Bruges j'aimais une femme et mon visage fut entièrement brûlé » (2000 9). La ville de Bruges en guise d'apothéose : Bruges-l'amour mais aussi Bruges-la-morte (petite mort de la sexualité, mort sociale de la défiguration). De là, départ pour l'Italie : Ravello, au sud de Naples, puis Rome.

Il y a là, selon l'expression d'Umberto Eco, un « vertige de la liste », une litanie des lieux dans *Terrasse à Rome* (voir par exemple le début du chapitre XVIII). C'est aussi une liste des centres artistiques du XVIIe siècle, aujourd'hui pour la plupart « villes du silence »¹⁸, villes du retrait. Après l'Italie, nouvelle errance qui mènera Meaume et Abraham dans la Somme où ce dernier mourra. La dernière phrase d'Abraham, presque au centre du roman, conforte le rapprochement de la défiguration et du paysage : « Un jour le paysage me traversera » (2000 72). C'est un appel et c'est un nouveau renversement qui fait du corps un territoire libre, ou pour le dire comme Deleuze et Guattari, « décodé ». Parce que le corps de l'humain, une fois libéré des contraintes sociales et politiques, au sens le plus large, permettra le passage des flux : c'est un appel au corps sans organes. Quignard choisit de faire mourir Abraham à Quend, et faire dire au narrateur : « Quend est un beau nom. » (2000 72). Quend qu'on prononce comme « quand » : comme si l'espace produisait le temps. En cela, comme dans l'impératif de l'errance, Pascal Quignard s'inscrit dans la tradition séculaire de la pérégrination: l'*Odyssée* d'Homère, le *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner (*Der Fliegende Holländer* : le « Hollandais volant »), le « mythe » du juif errant, jusqu'à Marcel Proust, jusqu'à Antonin Artaud (Mexique, Irlande, Tibet désiré), jusqu'au personnage de Zénon de Marguerite Yourcenar. L'œuvre de Quignard est marquée par cette géographie affective qui fait de l'écriture non une affirmation, le résultat d'une activité, un produit, mais une expérience de l'être-au-monde.

Conclusion

Atteinte à l'intégrité, au sacré du visage, refus de ce qui « fait face », peut-être détournement oriental qui s'oppose à l'affrontement occidental, ou encore expérience du vide, du zen, la défiguration est ontologique chez Pascal Quignard. Il ne s'agit plus d'appréhender les formes et les schèmes — on pourrait utiliser, au pluriel, le terme warburgien de *pathosformeln* — à partir de l'organisation, mais plutôt à partir de la désorganisation. Pascal Quignard parle volontiers de « déprogrammation » (1989). Il ne s'agit pas d'une *in*-formation, d'une mise en forme, mais d'une *dé*-formation.

La dé-figuration est aussi une déterritorialisation par l'écriture. Seule possibilité de se tenir entre le silence et l'image parlante, entre Auschwitz et la nécessité de vivre. Toute écriture est géographie, en tant qu'écriture du monde, et l'écriture de l'espace devient carte mentale : les chemins n'y sont jamais linéaires, mais creusés : ce sont les rides sur le visage, les encoches de la pointe sèche sur le cuivre ou le métal de la gravure, les difformités du visage brouillé. Cette écriture géographique, ou « psychogéographique », pour reprendre le terme situationniste,¹⁹ transforme les verticalités transcendantes, dont l'éthique, en horizontalités : écritures et lectures errantes, délirantes et désirantes.

Rodolphe Gauthier, Université Paris IV-Sorbonne

1. Le présent essai s'inspire de notre thèse soutenue le 27 septembre 2018 en Sorbonne - Paris IV, dirigée par Bernard Vouilloux : « L'usage de l'œuvre, un changement de paradigme artistico-littéraire de la deuxième révolution industrielle à nos jours : Marcel Proust, Georges Bataille, Pascal Quignard ». Signalons qu'un article a été consacré à la question, sous un point de vue thématique éloigné du nôtre : « La (dé)figure de l'artiste » de Keling Wei, dans *Pascal Quignard, La littérature à son Orient* (69-82).
2. Nous pensons notamment au livre de Marc Dugain, *La Chambre des officiers*. Nous reviendrons sur ce point.
3. « Voilà une bonne entrée en matière pour évoquer le rapport entre Pascal Quignard et Emmanuel Levinas, si jamais il y en eut un. (...) Pascal Quignard fut-il un jour un disciple de Levinas ? Est-ce le bon mot, l'exacte désignation, la juste mesure du lien que Quignard entretient avec le Maître ? J'en doute » (Cohen-Levinas, 329).
4. « Nul rapport ou relation mondaine entre Levinas et Quignard. [...] Contrairement à quelques étudiants [...] Pascal Quignard ne rendait jamais visite à Levinas » (Cohen-Levinas, 333).
5. « Quignard enverra à Levinas ses premiers textes littéraires publiés dans la revue *L'Éphémère* » (Cohen-Levinas, 331).
6. Voir l'entrée « Lucrèce » de Johan Faerber dans le *Dictionnaire sauvage* : « Témoin premier de son goût pour l'Antiquité latine, Lucrèce, poète et philosophe atomiste, s'impose comme l'une des figures tutélaires majeures de l'écriture de Pascal Quignard depuis le début » (346).
7. Sur les rapports entre Pascal Quignard et Georges Bataille, nous renvoyons à notre thèse de doctorat. Voir aussi les travaux de Jean-Louis Pautrot sur l'articulation entre humain et animal chez Quignard et Bataille.
8. On ne peut non plus s'empêcher de penser à des tragédies quotidiennes, à des pratiques d'agression, surtout sur des femmes.
- ⁹. « Le langage se définit peut-être comme le pouvoir même de rompre la continuité de l'être ou de l'histoire » (Lévinas, 212)
- ¹⁰. Salvador Dali, « Le phénomène de l'extase » (1933), photomontage, 27 x 18,5 cm, publié dans *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933.
- ¹¹. Fragonard, <https://www.atlasobscura.com/places/musee-fragonard>. Ligier Richier, https://fr.wikipedia.org/wiki/Transi_de_Ren%C3%A9_de_Chalon.
12. Cornelius Castoriadis, *Figures du pensable, Les carrefours du labyrinthe 6* (Paris : Point, 2009) : 77-105.
- ¹³ Le terme « désorganisation » fait référence au « corps sans organe » qui est, pour résumer rapidement une notion complexe, désorganisation du corps entendu comme refus de l'organisation « institutionnelle » de nos corps par le travail, la médecine, la science, etc.
14. Ce qui est à l'œuvre chez Marcel Proust et, avant lui, chez Joris-Karl Huysmans. Ces questions sont au centre de notre thèse et ont fait l'objet de communications, notamment : « Changement de paradigme artistico-littéraire chez Proust », au Colloque International « La pensée sur l'art dans le roman aux XXe et XXIe siècles », en Sorbonne (novembre 2014).
15. Voir « Le Lorrain Bamboche » (83-90), dans l'article de Frédéric Cousinié « Rome Ridicule », publié dans les actes du colloque *Rome-Paris 1640, Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, qui s'est tenu à la Villa Médicis les 17 et 18 avril 2008, sous la direction de Marc Bayard.
16. Sur le refus des instances institutionnelles de Pascal Quignard, citons un passage d'*Abîmes* : « Dans la mort que la répétition répète jusqu'à l'oubli, il faut préférer le collectionneur de beauté (la piété actuelle à l'égard de ce qui fut invisible) à l'homme d'État qui tisse horreurs et hurlements à son profit en sorte de fonder sa domination, au journaliste payé par un des groupes de pression en conflit en sorte d'imposer la volonté de puissance qui le rétribue, à l'historien salarié par l'État pour simplifier et peindre ce qui fut, au philosophe rétribué par l'État pour lui procurer raison, orientation, signification, valeur » (2002 III 34).

17. « Les pleurs / Ajoutent un charme au visage, / Comme le fleuve au paysage » (« Madrigal triste »). Baudelaire, pour ne prendre que le plus connu, a multiplié les liens entre visage et paysage, notamment avec Marie Daubrun.

18. C'est l'expression de Goethe à propos de Ferrare « toute plate et dépeuplée » en 1786. Mais Ferrare est aussi la première ville moderne, grâce notamment à Biagio Rossetti et à l'*adizione Ercolea*, selon Bruno Zevi qui en fait le centre d'*Apprendre à voir la ville*.

¹⁹ Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues* 6 (Bruxelles, 1955).

Références

- Bayard, Marc. *Rome-Paris 1640, Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*. Paris : Somogy, 2010.
- Cohen-Levinas, Danielle. « Levinas, Emmanuel ». In Calle-Gruber, Mireille et Anaïs Frantz, eds., *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard* (Paris : Hermann, 2016) : 328-334.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- Didi-Huberman, Georges. *Sortir du noir*. Paris : Minuit, 2015.
- Doumet, Christian et Midori Ogawa, eds. *Pascal Quignard, La littérature à son Orient*. Vincennes : Presses universitaires, 2015.
- Dugain, Marc. *La Chambre des officiers*. Paris : Jean-Claude Lattès, 1998.
- Faerber, Johan. « Lucrèce ». In Calle-Gruber, Mireille et Anaïs Frantz, eds., *Dictionnaire sauvage Pascal Quignard* (Paris : Hermann, 2016) : 346-348.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini*. 1961. Paris : Livre de poche, 1971.
- Quignard, Pascal. *Abîmes, Dernier Royaume III*. Paris : Gallimard, 2002.
- . « La déprogrammation de la littérature ». Entretien avec Marcel Gauchet et Pierre Nora, *Le Débat* 54 (printemps 1989) : 77-88. Repris dans *Écrits de l'éphémère* (Paris : Galilée, 2005) : 233-249.
- . *La Nuit sexuelle*. Paris : Flammarion, 2007.
- . *Les Paradisiaques, Dernier royaume IV*. Paris : Gallimard, 2005.
- . *Les Solidarités mystérieuses*. Paris : Gallimard, 2011.
- . *Terrasse à Rome*. Paris : Gallimard, Folio, 2000.
- Souriau, Étienne, ed. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 1990.
- Yourcenar, Marguerite. *L'Œuvre au noir*. Paris : Gallimard, 1968.
- Zevi, Bruno. *Apprendre à voir la ville*. Trad. Marie Bels. Marseille : Parenthèses, 2011.