

Le sans-visage et le trop de visage : l'impossible face-à-face

*Résumé : À l'occasion de la sortie du premier numéro de la revue *Le sans-visage*, cet article se penche sur une forme de dualité dans l'œuvre de Pascal Quignard : des visages sont affectés par un manque, ils tendent à s'effacer, alors que d'autres au contraire rayonnent et s'imposent en suscitant parfois de la terreur. Malgré le nombre très limité d'exemples étudiés dans l'espace de cet article, une tendance semble se dégager ; le sans-visage concernerait principalement les hommes alors qu'une forme d'excès dans le visage des femmes, un trop, serait à l'origine d'un malaise. D'un côté, le danseur et l'autiste doivent « abandonner » leur visage pour vivre sans être écrasé par les injonctions sociales, de l'autre les visages de Méduse et de Médée paralysent ou inspirent de la crainte. Quelques commentaires du philosophe Emmanuel Lévinas sur le visage aideront à mettre en évidence une constante : l'impossibilité du face-à-face (qui pourrait être un des grands ressorts de toute l'œuvre de Quignard). C'est Psychè qui ressent le plus vivement les conséquences de cet interdit – pour qu'elle puisse garder Éros, il doit rester sans visage –, mais elle souffre de ne pas pouvoir voir son amant. La plupart des personnages de Quignard expérimentent, à des degrés divers, la violence de cet impossible face-à-face qui commence dès la relation mère-enfant, et qui n'est pas totalement figé, l'écriture pouvant dénouer certaines situations.*

La naissance de la revue *Le sans-visage* est l'occasion idéale d'esquisser une réflexion sur le visage dans les textes de Pascal Quignard. Comme l'ont noté, à propos des *Petits traités*, plusieurs intervenants au colloque de Vérone « Pascal Quignard : les *Petits traités* au fil de la relecture » organisé par Mireille Calle-Gruber, Stefano Genetti et Chantal Lapeyre,¹ l'œuvre cherche fréquemment à déstabiliser le lecteur en lançant des affirmations contradictoires. La perception des visages est multiple mais on peut néanmoins observer une forme de dualité. Certains visages sont comme en creux, prêts à s'effacer, alors que d'autres irradient et dégagent une telle force qu'ils impressionnent, fascinent ou terrifient.

En retenant quelques scènes de roman et quelques passages consacrés au visage, il est possible de voir une tendance se profiler. La phrase de *La barque silencieuse*, « La liberté commence dans l'absence de visage » (103), semble dessiner une problématique principalement masculine. Je montrerai en effet qu'un certain nombre de visages féminins ont pour caractéristique d'être très visibles et de tirer un pouvoir exorbitant de leur visibilité. L'archétype de la puissance du visage féminin pourrait être le visage de Méduse, la face féminine que l'on ne peut regarder sans être pétrifié. La fascination que provoquent les visages féminins s'avère

particulièrement dangereuse dans l'univers quignardien ; l'absence de visage pourrait être une réaction masculine à cette menace.

Dans un premier temps, la lecture de *L'origine de la danse* permettra de comprendre comment se revendique le refus du visage chez le danseur et l'autiste. Cette absence de visage entraîne une impossibilité, elle empêche le « face à face », la rencontre de deux visages au sens d'Emmanuel Lévinas dans *Éthique et infini* (1982). Les parcours du graveur Meaume, défiguré à l'acide dans *Terrasse à Rome*, et du marin de Nimègue, possesseur d'un chapeau en peau de loup qui rend invisible dans *Tondo* et *Sordidissimes*, viendront enrichir la réflexion.

Dans un deuxième temps, c'est le « trop de visage » de figures féminines qui retiendra mon attention. Dans *Villa Amalia*, Ann Hidden n'est certes pas étrangère à la protection que procure une forme d'invisibilité sociale, puisqu'elle organise elle-même sa disparition. Mais je soulignerai l'importance que joue son visage dans ses relations amoureuses ; loin de disparaître il irradie. *Le nom sur le bout de la langue* me permettra d'évoquer la figure centrale de la mère. Dans ce texte, Quignard écrit que ce sont les transformations du visage de sa mère, à la recherche de mots qui lui échappent provisoirement, qui l'ont poussé à écrire. La mère de l'auteur joue aussi un rôle important dans *L'origine de la danse*. En rapprochant les deux textes, il sera possible de mettre en relief le pouvoir spécifique des mères dans l'œuvre de Quignard. Je terminerai en évoquant Médée et d'autres figures maternelles qui hantent l'œuvre.

Le sans-visage

Le danseur et l'autiste

Comme il l'a fait dans d'autres textes à propos de la musique, dans *L'origine de la danse* Pascal Quignard explicite sa conception de la danse. Il développe une définition personnelle de cet art. Le propos qu'il tient est indissociable de sa rencontre avec Carlotta Ikeda, danseuse de butô japonaise, et du spectacle *Medea* qu'ils ont créé ensemble autour de la figure de Médée (qui a tourné entre novembre 2010 et avril 2013) (Quignard 2013 1011). Ce qui caractérise le livre n'est pas l'érudition de Quignard, ni même sa proximité avec Carlotta Ikeda, mais plutôt le fait qu'il ouvre, de manière explicite, un pan de l'œuvre à un nouvel art, la danse – déjà présente mais de manière souterraine selon Chantal Lapeyre-Desmaison dans *La voix de la danse* — et qu'il relate la transformation radicale de la vie de l'écrivain — qui se produit désormais sur scène et multiplie les collaborations avec chorégraphes et metteurs-en-scène.

Quignard avait déjà pour habitude de travailler avec d'autres artistes, ce que le colloque de la Sorbonne « Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses » avait mis en évidence (2011). Mais la collaboration avec Carlotta Ikeda a changé la nature de son travail. Il ne se contente plus d'écrire, il monte sur scène et lit ses propres textes face à un public. Dans *Performances de ténèbres*, il commente cette expérience de la scène, et énumère l'ensemble de ses collaborations et de ses performances.

Le discours de Quignard sur la danse lui permet de développer sa conception de la vie intra-utérine, de la naissance, du rapport à la mère. La danse s'intègre dans la vision du monde de

l'écrivain, et ne modifie pas sa manière de penser le vivant ; au contraire, elle lui permet d'aller encore plus loin dans la spécificité de sa pensée. Le discours sur la danse réactualise des idées exprimées ailleurs sur le Jadis — « La danse n'entre pas dans le passé. Elle appartient tout entière au jadis. [...] Elle ne veut ni passé ni visage ni mère ni langue ni société » (164) —, sur l'opposition entre premier monde et deuxième monde, ou dernier royaume :

La danse n'appartient pas au second monde. En *jaillissant* du premier monde, la danse est ce qui *sort* de l'autre monde. La danse n'est pas un art du monde humain. [...] La danse est ce qui procède de la nuit et verse soudain à la lumière. [...] La danse n'appartient pas au langage. Elle n'appartient pas au jugement. Elle est sans visage. [...] Un corps vivipare sort de la nuit *vers* la lumière. (75)

La danse s'extrait du premier monde, si important pour l'écrivain, où la société, le langage, les relations familiales n'existent pas.

Quignard reprend l'argument, longuement développé dans *Vie secrète*, du rôle capital de la mère dans l'apprentissage du langage, qui se transforme en soumission aux valeurs du groupe et de la société (1998 157). L'absence de visage du danseur semble s'inscrire dans le contexte du conflit mère-enfant que Quignard présente le plus souvent comme un conflit mère-fils, et celui, plus général, de la domestication, voire de la mise en esclavage de l'enfant. Le danseur revit une forme de naissance : alors qu'il vivait à l'abri dans l'obscur poche aquatique du ventre maternel, il éprouve le rapport si violent aux éléments — air, terre, lumière — qui l'agressent lors de son arrivée, de sa chute, dans le deuxième monde.

La liberté du danseur semble résider dans la nouveauté de ce rapport à un univers entièrement neuf, il vit dans un présent qui n'a pas de passé, il n'est entravé d'aucun lien. Livré à lui-même, c'est à lui seul de construire son chemin, il n'a de compte à rendre à personne, il est sans dette, au contraire de l'enfant (2013 13-15). De manière sans doute surprenante pour beaucoup de lecteurs, le danseur tel que Quignard le dessine est une sorte de frère jumeau de l'autiste. L'autiste est l'enfant qui rejette les liens que la famille et la société veulent lui imposer, il n'est que refus tant il cherche à protéger son monde intérieur. Protéger sa liberté signifie aussi pour l'autiste refuser la mère, la langue, la société et le visage :

Le visage du monde refluant ou de l'autisme est un non visage en ceci qu'il ne veut pas du visage. L'enfant qui veut demeurer autos est un enfant qui veut rester invisible. L'enfant *intérieure* ne veut pas de la vision dans le monde de lumière, il ne veut pas sa mère *devant* lui, il est le refus de la face maternelle, [...] Rien ne doit rappeler la séparation natale. Or, le visible, dans le monde de la lumière, est la séparation. [...] C'est pourquoi les danseurs ne doivent pas avoir de visage. Ils se couvrent le visage de blanc. Ils se couvrent le visage d'un masque. Ils se couvrent le visage d'un voile. Celui qui danse refuse la séparation du contenu et du contenant. (96)

Quignard passe ici de l'autiste au danseur, leur gémellité semblant évidente pour lui, tant ils sont confrontés aux mêmes difficultés.

Il est nécessaire de préciser que, pour Quignard, l'autisme résulte d'un choix, c'est l'acte volontaire, courageux, d'un être déterminé :

Ce que les modernes appellent l'autisme n'est pas une maladie. C'est une possibilité ontologique qui est offerte à l'expérience. [...] Pour l'infans il y a un vrai choix – et ce choix se fait à la limite de sa propre vie. [...] On peut choisir l'autisme, le non langage, le non visage, la non personne, le non désir, l'an-orexis, même si cette vision déclenche la mort. La mort est la possibilité que la nature offre au vivant d'interrompre sa vie. (44)

Quignard insiste sur l'absence de visage du danseur (et de l'autiste), et, dans sa « définition de la danse », il exclut « les visages du second monde, les traits personnels, les vêtements identifiants, comme [il] en chasse les personnes grammaticales, les prénoms, les noms, tout ce qui dérive de l'acquisition de la langue parlée par le groupe » (39). C'est tout le vernis social qui disparaît, le danseur devant se confronter à des états premiers de l'existence et non rejouer les usages sociaux. Quignard va même jusqu'à parler de destruction des visages dans la danse, et le processus se propage jusqu'aux spectateurs :

Ceux qui dansent détruisent, au fur et à mesure qu'ils dansent, leur visage – déjà englouti dans l'eau noire de la scène où ils cherchent à commencer de se mouvoir aux limites du possible.

Ceux qui regardent ceux qui dansent perdent eux aussi leur visage, progressivement, à leur tour, dans le noir de la salle où ils cherchent à entrapercevoir les faces, les traits, [...] de ceux qui dansent, qui se courbent, qui s'élèvent. (172)

Quignard explique peu l'impératif de l'absence de visage, on ne peut qu'émettre des suppositions. Le visage serait alors un élément du second monde, une sorte de carte d'identité sociale qui intègre et se plie aux règles de la vie en société. Les commentaires sur la mère, le langage, la société sont moins déroutants car Quignard développe cet argumentaire depuis longtemps, et ils se font l'écho d'un mouvement de pensée incarné, entre autres, par Bruno Bettelheim, Roland Barthes ou Michel Foucault.

Visage et face-à-face

La problématique de l'absence de visage est plus difficile à appréhender sur un plan théorique. « Défaire le visage » (Deleuze et Guattari 230) est, par exemple, une des préoccupations de Deleuze et Guattari, dans le chapitre « Visagité » de *Mille plateaux* (1980), il est aussi question de la « machine abstraite de visagité » (207), qu'il faudrait déprogrammer ou déterritorialiser. Il faudrait une étude approfondie pour clarifier l'influence, complexe, de Deleuze et Guattari sur Quignard qui ne reprend jamais explicitement leurs concepts, et reste surtout fidèle à Freud, et ne revient pas sur la question de l'Œdipe.

L'influence d'Emmanuel Lévinas est, quant à elle, revendiquée ; Quignard a été proche de lui jusqu'en 1968, il a été son étudiant et avait envisagé une thèse de philosophie avec lui. Il

est sans doute plus facile de commenter Quignard à partir de Lévinas et de son approche du visage.

On peut rapprocher spontanément la sixième partie d'*Éthique et infini* (1982), intitulée « Secret et liberté », de l'univers de Quignard : elle pourrait constituer une des sources d'inspiration de *Vie secrète*, Lévinas y parlant du « secret qu'est pour chacun sa vie » (75), « secret [...] qui, ainsi, est principe d'individuation absolue » (75), qu'on pourrait rapprocher du « Avoir une âme, cela veut dire avoir un secret » de *Vie secrète* (90). Mais pour autant la question du visage — au cœur de l'éthique de Lévinas, pour qui « la relation au visage est d'emblée éthique » (81) — semble éloignée de la question morale chez Quignard. Si, d'une certaine manière, le visage est ce qui constitue l'humain et légitime une éthique pour Lévinas, chez Quignard l'humain est nécessairement inhumain, il est un sur-animal, il ne fait qu'imiter les prédateurs et les charognards. Quignard est ici du côté de « l'homme est un loup pour l'homme », et du *Malaise dans la civilisation* de Freud. Quand, pour Lévinas, « dans la relation interpersonnelle, il ne s'agit pas de penser ensemble moi et l'autre, mais d'être en face. La véritable union ou le véritable ensemble n'est pas un ensemble de synthèse, mais un ensemble de face à face » (72), il est tout simplement impossible d'envisager chez Quignard des situations de face-à-face qui ne soient pas des conflits violents, des luttes à mort. On trouvera des exceptions qui, sans doute, ne font que confirmer la règle, par exemple la fin de *Tous les matins du monde* (1991), où Sainte Colombe accepte, au seuil de la mort, de transmettre sa musique à Marin Marais, et, plus généralement, tous les moments où des musiciens jouent à plusieurs, mais sans doute ferment-ils les yeux en jouant.

Ce qui semble caractériser l'univers de Quignard est précisément l'impossibilité du face-à-face : les amants ne peuvent se regarder, ils ne peuvent pas non plus se parler, ils ne peuvent, comme Psychè, faire l'amour que dans le noir. « Bouche close, yeux fermés, nuit blanche » sont les trois « tabous de l'amour » (1998 192). L'aspect du visage de l'enfant du conte *L'Enfant au visage couleur de la mort* provoque la mort de tous ceux qui le dévisagent de trop près, ses deux premières femmes en faisant la funeste expérience. Dans *Vie secrète*, Quignard insiste sur la dimension dévoratrice de la pulsion sexuelle, il décrit la position du missionnaire comme « la prédation gueule à gueule » (112). Psychè, souvent évoquée dans ses livres, représente l'archétype de l'expérience amoureuse et sexuelle : elle est condamnée à aimer et à jouir dans le noir sans connaître le visage, ni le corps, de son amant. Le message d'Éros est clair : il « dit à Psychè : Ouvrir les yeux, c'est me perdre » (256). Pourtant, elle ne cesse de s'interroger sur Éros et ne peut réfréner son désir de voir et de savoir. Nous verrons plus loin un autre aspect de cet impossible face-à-face : tout un pan de la relation homme-femme est conditionné par la relation mère-enfant, mère qui est régulièrement peinte en Méduse. Or, qui serait assez fou pour souhaiter un face-à-face avec Méduse ? Quignard se voit plutôt en Persée qui, par ruse, parvient à couper la tête du monstre en évitant de croiser son regard (1993 85).

Avant d'aborder les figures féminines, je souhaite m'arrêter sur quelques personnages masculins qui viennent enrichir ce questionnement sur l'absence de visage.

Meaume et le marin de Nimègue

Le graveur Meaume dans *Terrasse à Rome* a le visage brûlé à l'acide par un rival amoureux. En perdant son visage, il perd la femme qu'il aimait et qui l'aimait, désormais elle ne peut plus le regarder qu'« avec horreur » (24). Pour Meaume, la perte de la femme aimée est beaucoup plus douloureuse que la perte de son visage, il ne cesse de penser à celle qu'il aime. Son image vient le visiter la nuit, il explique :

L'amour consiste en des images qui obsèdent l'esprit. [...] Je suis un homme que les images attaquent. Je fais des images qui sortent de la nuit. J'étais voué à un amour ancien dont la chair ne s'est pas évanouie dans la réalité mais dont la vision n'a plus été possible parce que l'usage en a été accordé à un plus bel échantillon. (36)

Être défiguré transforme son rapport aux autres, il commence à voler mais, curieusement, l'amour le retient de s'engager plus avant dans cette voie :

Son visage était brûlé, ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître.

Il fit d'un désastre une chance. Il 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. Il vola mais il l'aimait. Quand il découvrit qu'il n'aimait qu'elle, inexplicablement, il cessa de voler et de chercher la volupté dans la compagnie des filles de joie qui ne se rebutaient pas de son visage ou que l'argent plus simplement divertissait. (25)

Meaume profite de son absence de visage — il n'est plus reconnaissable — pour se mettre à voler. Son statut social était associé à son visage, il était reconnu ; défiguré il ne se sent plus tenu de respecter les lois. La démarche du marin de Nimègue est similaire, car il mène une vie de hors-la-loi. Mais Meaume ne va pas très loin dans la voie criminelle, il est retenu par l'amour. C'est l'amour et les visions qu'il a de la femme aimée qui le poussent à créer. Dans le chapitre XXIV des *Désarçonnés* (2012), Quignard ajoute une scène au roman *Terrasse à Rome*, la forme ouverte de *Dernier royaume* lui permettant d'ajouter des scènes à des romans publiés antérieurement. Cette scène des *Désarçonnés* revient sur les pouvoirs érotiques du visage de la femme aimée :

Un soir l'eau-fortier confia à Esther [...] qu'il lui arrivait souvent de voir, pendant la nuit, en rêve, le visage d'une jeune femme qu'il avait connue autrefois à Bruges. Cela pouvait l'éveiller en pleine nuit. Il se retrouvait alors avec le bas-ventre tout excité, au cœur de la nuit, le visage couvert de sueur, à cause de l'image imprévisible que contenait ce rêve. [...] Il lui arrivait de dessiner ce qu'il avait aperçu dans le monde des souvenirs, pour le tirer hors de lui dans la volonté de s'en éloigner. Pour s'en débarrasser en le fixant sur un papier. Pour brûler carrément ce papier parfois. Pour l'écarter de ses jours. (78)

Voici bien une illustration du pouvoir des visages féminins, qui peuvent obséder des hommes pendant des années, et les pousser à agir pour se « débarrasser » de leurs visions obsédantes ;

Meaume dessine, grave, comme d'autres écrivent. On ne peut cependant pas réduire cette expérience de Meaume à une expérience masculine, son interlocutrice Esther ressentant la même chose avec la vision de son père :

C'est vrai ce que tu dis, lui confia Esther. Moi, je vois souvent le visage de mon père comme s'il était là. [...] Je me réveille le sexe tout distendu et mouillé. J'ai alors les seins excités et couverts d'eau. [...] Pourtant mon père est mort il y a si longtemps. [...] Ces visages des aïeux nous prennent de court en bondissant du néant et du temps. Leurs traits paraissent tout neufs. Ces images nous couvrent d'eau, de pisse, de cris mais, au fond, c'est merveilleux. C'est le désir pur qui les voit. (78-79)

Quignard semble fidèle à la conception freudienne du rêve comme expression d'un désir. La fabrication nocturne des images est l'expression désirante la plus pure, ce qu'Esther formule clairement.

Dans *Performances de ténèbres*, Quignard propose un nouveau commentaire, plus abstrait, plus théorique sur Meaume, il met en relation technique artistique, désir sexuel et visibilité : « Meaume perd sa figure dans l'eau 'forte' qui est à la fois le procédé de son art et le contenu secret de son œuvre. Alors le visible est à jamais abandonné à la défiguration sexuelle. C'est l'art » (169).

Le marin de Nimègue, dans le chapitre LXXXVIII de *Sordidissimes* intitulé « La passion des aléas », est un joueur impénitent, incapable de contrôler sa passion pour les dés, qui parvient à obtenir un chapeau de loup qui rend invisible. La version de *Tondo* ne racontait pas comment le marin avait obtenu le chapeau magique, ce qui rendait encore plus énigmatique ce conte. Ce marin profite de son chapeau pour voler. C'est un jeu pour lui. Il dérobe de la nourriture, de l'argent, des bijoux, des vêtements, des armes.

Contrairement à Meaume, le fait de tomber amoureux n'empêche pas le marin de continuer à voler ; Aberga, la femme qu'il aime, est aussi vénale que lui et l'encourage dans cette voie : « Ils s'entendent à merveille. Chaque jour elle lui demande plus d'or. Chaque nuit il vole davantage » (280-281). La fin de l'histoire est cruelle pour lui, et brode sur le thème du désir et de la visibilité de la jouissance. Ce qui va causer la perte du jeune homme c'est, dit le texte, la violence de son amour qui lui fait oublier de redevenir visible, en enlevant son chapeau, avant de jouir d'Aberga. Sa jouissance, puis celle de la jeune femme sur les lèvres du marin, vont empêcher la peau baignée par les sécrétions sexuelles de devenir invisible quand il porte le chapeau magique. Lors d'une tentative de cambriolage, le bout de son sexe et ses lèvres restent visibles et il se fait prendre. Une sorte de morale vient conclure ce récit fantastique : « Le bonheur laisse des traces dans ce monde » (282).

Une nouvelle fois, Quignard propose un texte qui invite à méditer sur la question du visible, du désir et de la jouissance. Le personnage masculin est puni précisément là où il a eu du plaisir (voler, jouir). Il n'avait pas prévu que la jouissance sexuelle annihilerait le pouvoir du chapeau magique. Contrairement à Psychè, ce n'est pas sa curiosité qui est punie, mais son désir

et son imprévoyance. Cependant la morale est peut-être la même, chez Quignard la visibilité de la jouissance n'étant jamais sans risques.

Le trop de visage

Lorsqu'on aborde quelques figures féminines, une constante semble se dégager : la visibilité des visages féminins ne se retourne pas contre les femmes mais la puissance de leur visage suscite des malaises qui peuvent aller jusqu'à l'effroi chez les êtres masculins.

Ann Hidden

En apparence, Ann Hidden, dans *Villa Amalia*, s'inscrit dans cette problématique du secret qui est une forme de liberté et une possibilité de métamorphose, comme décrit dans *L'Origine de la danse* : « [...] c'est aussi la couleur blanche sur le visage du danseur de butō, qui rend toutes les métamorphoses possibles en effaçant les traits particuliers de son visage » (104). Son nom de famille affiche cet idéal d'invisibilité comme étendard de sa méfiance à l'égard de la famille et de la société. À la suite d'un événement qu'elle vit comme une trahison amoureuse, elle décide d'organiser sa disparition, chose facile car son visage n'est pas connu :

Elle ne sortait jamais. Personne ne connaissait son visage – il est vrai que la musique contemporaine était si méprisée, au début du XXI^e siècle, dans le monde entier, que tout ce qui se composait de neuf sur terre était devenu à peu près sans visage. [...] Elle menait une vie presque invisible, entourée de ses trois pianos. (34-35)

On remarque ici que le « sans visage » s'étend à la musique contemporaine, à « ce qui se composait de neuf ». Au premier abord, rien ne semble différer, dans le rapport d'Ann au visage, de celui des personnages masculins. Les choses changent cependant à partir du moment où elle tombe amoureuse d'un lieu. Son visage n'est alors plus un problème et la dissimulation n'est plus le mot d'ordre qui organise son existence.

Sur l'île d'Ischia, Ann reconstruit sa vie, et fait des rencontres amoureuses où le visage joue un rôle important. Le roman raconte avec précision sa rencontre avec la petite Magdalena Radnitsky, puis fait un portrait saisissant de l'enfant et de sa relation à la musicienne :

C'était une petite fille [...] dont la beauté était tout entière contenue dans l'animation de son visage. Son corps projetait autour d'elle un incroyable rayonnement dès l'instant où elle était heureuse. [...] Naissait en elles une incroyable énergie dès qu'elles se voyaient. On pouvait presque dire qu'elles s'aimaient. On ne pouvait estimer, de l'une ou de l'autre, qui aimait le plus. (180)

Il se dégage une telle force de leurs rencontres qu'il ne viendrait à personne l'idée de mettre un voile sur les visages touchés par une sorte de grâce amoureuse. La force magnétique du visage d'Ann se manifeste à nouveau lors d'une autre rencontre qui va aussi déboucher sur l'amour :

Juliette [...] s’approcha d’Ann. Elle se mit à toucher le visage d’Ann avec ses deux mains. – Il faut vous reposer. Vous avez l’air de venir d’un autre monde, lui dit-elle. [...] – [Juliette] Où êtes-vous allée chercher votre visage ? Elle lui avait pris les mains. (196)

Dans cette scène, Juliette est fascinée par le visage d’Ann. Le face-à-face semble impossible, Juliette a besoin de toucher, d’agir. Elle ne peut rester dans la contemplation pure ; le corps, via les mains, doit entrer en jeu, intervenir.

Une autre scène entre Ann et Giulia (Juliette) expose la même tension entre le visage, les mains et le corps :

Elles se regardaient. Giulia prit le visage d’Ann entre ses paumes. Ann regardait avec adoration ses lèvres, ses seins. Elle les prenait entre ses mains. Elle les regardait avant de poser sur eux sa joue. (233)

Georges, l’ami d’enfance, emploie le verbe « irradier » pour décrire le visage d’Ann déjà vieillissante (279). Dans la circulation du désir et des plaisirs, dans le rapport amoureux, le visage féminin tient un rôle central ; nous sentons ici que ce qui se joue n’est pas du tout du même ordre que dans les problématiques masculines étudiées précédemment. Le roman va encore plus loin dans la description du visage d’Ann et de son inscription dans un ordre familial :

Les os affluaient sous la peau du visage. Elle avait un peu le visage de sa mère. Mais son visage était plus maigre que celui de sa mère au même âge. Elle était belle pour qui ne la connaissait pas mais quelque chose de sévère et de violent était apparu dans le front et dans la mâchoire. Une femme derrière elle se tenait, prête à bondir, plus émaciée et plus sèche, que sa mère et ses grand-mères et ses arrière-grand-mères maternelles. [...] La souffrance, la nage, l’amour, la musique, la faim avaient fait d’elle une femme intense. (297)

Le visage d’Ann, en vieillissant, laisse voir ce qui la rattache à une lignée familiale, ce sont des générations de femmes qui se succèdent et se transmettent leurs traits qui deviennent visibles. Un commentaire de *Performances de ténèbres* vient éclairer la question du visage féminin et sa visibilité fondamentalement différente de celle des visages masculins :

Il n’y a que les hommes qui puissent disparaître. Disparaître corps et biens. Car les femmes reproduisent l’espèce. Reproduisant tous les hommes et toutes les femmes, elles ne disparaissent jamais entièrement des visages qu’elles projettent dans le monde. (219)

Le statut du visage d’Ann Hidden, personnage central de *Villa Amalia*, évolue au fil du roman. Il en vient à incarner la destinée féminine de la reproduction de l’espèce. Il faut noter que les visages masculins ne sont pas totalement exclus de *Villa Amalia* ; un personnage, Armando, fait un travail à partir d’affiches « représentant les visages en gros plans d’hommes politiques », « Il les exposait sous le titre *Immenses visages de malades mentaux* » (201). Les visages masculins

ne sont vus que sous le prisme de la quête du pouvoir politique, de la domination sociale et des maladies mentales.

C'est dire la différence de statut des visages en fonction de leur sexe dans l'univers de Quignard.

La mère et les mères

Dans « Petit traité sur Méduse », dernière partie du *Nom sur le bout de la langue*, Pascal Quignard met en relation ce qu'il décrit comme un devoir et un besoin — écrire chaque jour (104) — avec une scène de son enfance qui l'a profondément marqué.

La décomposition du visage de sa mère cherchant un mot qu'elle a sur le bout de la langue a un tel impact sur lui que son univers intérieur s'écroule et provoque, écrit-il, une dépression accompagnée de crises de mutisme et d'anorexie. Dans le choc qui l'a ébranlé, l'enfant se fixe sur le visage de sa mère : mère au regard perdu qui prend « l'apparence d'une statue » (56) :

[La recherche du mot] imposait son masque sur le visage [...] La face s'est pétrifiée dans sa concentration [...] Le non-vivant l'a envahie. La face de celle qui cherche le nom qui est le bout de sa langue n'a plus de visage. [...] ce visage qui abandonne le visage et se transforme en face humaine désertée, la bouche ouverte sur le langage perdu. (83-86)

Tout semble se jouer à ce moment-là, dans cette scène, pour l'enfant qui s'identifie à sa mère. Le sentiment d'être abandonné par le langage vient redoubler la sensation de mère absente, de mère au regard perdu. Dans ce récit, Quignard agrège une série d'événements et de traumatismes pour en dégager une sorte de morale de survie. Le langage y est attaché à la notion de défaillance, la mère est perçue comme une Méduse pétrifiante, et l'écriture sera liée à la vengeance :

Écrire est cela en moi. La crispation sur la vengeance (devenir le nom qu'on cherche, [...] devenir le héros de la lutte primitive, devenir Persée et comme lui s'encapuchonner du chapeau en peau de chien [...] dans le désir irrévocable, beaucoup plus qu'irrésistible, d'affronter Méduse, de tenir tête, front à front, à la face féminine et humaine). (85)

La dimension sexuelle du processus d'écriture est forte, le regard de face est associé au féminin et à Méduse : « Le masque de Méduse est la face humaine féminine, vue de face, bouche grande ouverte. C'est la face de la mort dans le hurlement de terreur » (80-81). Méduse est successivement : « la femme à visage de femme vue de face », (87) « la femme à face de femme » (88), « la femme à la face de femme » (89). Quignard utilise son érudition pour puiser dans la mythologie des figures qui incarnent ce qu'il saisit du féminin et du masculin et de leurs représentations culturelles ; ainsi il oppose les sidérants, Gorgones « représentées de face, comme le sexe féminin » et les fascinants, Silènes « représentés de profil, comme le sexe masculin » (92).

Le rêve a aussi sa place dans le traité. Il produit des images qui sont fabriquées par le désir, par la tension érotique entre les sexes. Comme déjà noté avec Meaume et Esther, rêve et érection sont indissociables. Le rêve est un modèle pour l'écrivain, qui doit s'inspirer des images oniriques pour susciter le désir chez le lecteur. Chez Quignard, le mot n'est pas uniquement lié à la perte et à l'abandon ; il se laisse attraper aussi parfois. Dans le *Petit traité sur Méduse*, la mère ne reste pas figée dans sa recherche du mot, elle finit par le trouver : « Et son visage s'épanouissait. [...] Tout mot retrouvé est une merveille » (56). Le visage s'illumine lorsqu'il retrouve un mot, il redevient vivant. L'écriture, par un processus complexe, permet de retrouver ce qui était perdu :

Écrire, c'est prendre le temps du perdu, prendre le temps du retour, s'associer au retour du perdu. Alors l'émotion a le temps de ranimer le souvenir ; le souvenir a le temps de revenir ; le mot a le temps d'être retrouvé ; l'origine a le temps de sidérer de nouveau ; la face retrouve un visage. (92-93)

L'écriture ne fait pas disparaître la faille, ce sentiment d'abandon comparable, peut-être, à la détresse originaire du nouveau-né. On voit ici comment Quignard construit une méthode pour, finalement, retrouver un visage. Le visage retrouve une contenance, il ne reste pas à l'état de face inanimée, vide.

Dans une autre formulation, plus brutale cette fois, car elle fait resurgir la dimension pulsionnelle et sexuelle de l'écriture, Quignard avance : « Écrire, trouver le mot, c'est éjaculer soudain. [...] Le poème est ce jouir. Le poème est le nom trouvé. [...] le poème est l'exact opposé du nom sur le bout de la langue » (73).

Dans *Le nom sur le bout de la langue*, Quignard présente l'écriture comme une confrontation avec Méduse, mais le face-à-face avec la déesse est inimaginable car voué à l'échec. Dans *L'origine de la danse* ce face-à-face avec le monstre n'est plus impossible ; Quignard qui théorisait l'impossibilité de s'exprimer en public est maintenant capable de se produire sur scène, il est capable de dominer son trac et sa peur — ce qu'il explique dans *Performances de ténèbres*. Si cette évolution est possible, c'est sans doute parce que l'identité du monstre a changé ; ce n'est plus une déesse, mais un être humain que défie Quignard. Avant, contre Méduse, le face-à-face était inenvisageable. Depuis *L'origine de la danse*, c'est Carlotta Ikeda incarnant Médée que Quignard affronte et il a désormais la capacité de résister à son regard, il n'est plus anéanti par lui :

Chaque soir, sur scène, un peu plus d'une heure durant, dans le noir, dos tourné au public, je me trouvais en face de Carlotta. Elle s'avavançait vers moi. Elle me regardait avec une hostilité insensée. Nous étions totalement en « direct », nous étions « raccords », nous étions même *contemporains*. (10)

L'origine de la danse raconte donc une métamorphose, celle d'un adulte qui a dépassé sa terreur d'enfant en modifiant la figure du monstre qui le terrifiait. Le texte devient le récit d'une victoire

sur un monstre féminin. À la fin du livre, Quignard ajoute : « Sur scène, dans l'obscurité, face à Carlotta Ikeda, ma vie avait un sens. Carlotta tournait sur elle-même et ma vie tournait sur elle-même dans l'obscurité » (144). On peut supposer que c'est une part de la relation à la mère qui se rejoue dans la confrontation à Médée-Carlotta.

Le face-à-face avec Carlotta Ikeda sur scène prend tout son sens justement quand il est comparé avec tout ce que Quignard écrit sur sa propre mère. Il explique notamment qu'il était paralysé face à elle, qu'il ne pouvait plus ni respirer, ni parler, ni manger, ni bouger (44). Il était « comme une petite mouche noire » emprisonnée dans une « toile d'araignée » (44).

L'origine de la danse n'est pas seulement le récit de la collaboration avec Carlotta Ikeda et de la tournée de *Medea*. Quignard y explore aussi le pouvoir exorbitant des mères sur leur(s) enfant(s) et principalement sur leur(s) fils. Médée est la figure centrale, elle est celle qui détruit de manière systématique tous les états masculins. Uniquement pour se venger d'avoir été abandonnée par l'homme qu'elle aime, elle tue son frère, elle tue un fils adolescent, un fils enfant et un autre fils encore logé dans son ventre. Dans l'univers de Quignard, chaque enfant mâle semble être amené à se poser cette question : « Qui est cette femme dont je tombe, / ce visage aux paupières baissées, cette peau si pâle, / ce corps immense ? » (23).

Les filles, elles, qu'elles le veuillent ou non, s'inscrivent dans une lignée — on l'a vu avec Ann Hidden —, la nature de leur questionnement est différente. Dans « Petit traité sur Méduse », Quignard posait déjà la question « Pourquoi les femmes font-elles des enfants ? » (90), et il avait une réponse :

Les Mères font des enfants pour repousser la mort dans la chaîne des générations. [...] elles passent l'image de ce qui ne peut être vu de face ; elles refilent la face qui n'a pas de visage. [...] Les Pères transmettent un nom qui par lui-même ne signifie rien. Ils refilent le langage. Les femmes déplacent le poids de la mort sur le dos des enfants [...] Elles passent l'origine. Les Pères transmettent le nom. Les Mères transmettent le hurlement. (90)

La répartition des rôles est précise dans la reproduction. Le pouvoir de donner la vie, de porter en soi des êtres féminins ou masculins est indiscutablement un privilège féminin pour Quignard.

Mais l'écrivain attribue aussi aux mères un pouvoir de mort. Médée est l'archétype de la mère sanguinaire qui se repaît de la mise à mort de sa progéniture : « C'est la mère éternelle, éternellement menaçante, à la frontière de tout, qui fait à la fois *tout* disparaître et *tout* apparaître » (2013 126).

Médée est une incarnation de la toute-puissance : vie, mort, rien n'échappe à son contrôle. Mais elle n'est pas la seule figure maternelle qui fascine Quignard. Il l'associe à d'autres mères qui font des fils pour qu'ils meurent. Il évoque de manière surprenante la vierge Marie, et de manière moins surprenante la reine Agavé, les ménades, les bacchantes.

Les enfants sont « sous le regard » de leur mère (63). Il y a un rapport de domination dans le rapport mère-enfant et c'est par son regard que la mère pétrifie. De manière plus générale, Quignard voit dans Médée « la fabrique de l'histoire. Toute nation est une Médée » (124). Il considère que : « Toute nation adore sacrifier ses enfants les plus jeunes, les plus beaux, [...] La

Mère Patrie vénère ces jeunes victimes tuées dans ses monuments, dans ses sculptures, dans ses arcs de triomphe » (124). Médée n'a donc rien d'une exception, elle n'est pas une figure de l'excès ; bien au contraire, pour Quignard, elle est une illustration de la « Mère Patrie », celle qui exige le sacrifice de ses enfants pour s'en nourrir et prospérer.

Conclusion

Sans faire d'étude exhaustive de la question du visage dans l'œuvre de Pascal Quignard, en me basant sur un nombre limité d'occurrences, j'ai été frappé par la différence de traitement des visages selon leur sexe. Les visages masculins semblent destinés à disparaître, à s'effacer.

Cet effacement, ou ce refus catégorique du visage pour l'autiste par exemple, est l'affirmation d'un désir de vivre en résistant aux injonctions du monde extérieur, famille et société principalement. Chez le danseur, c'est aussi la manifestation d'une volonté de s'ouvrir à l'infini de ce qui se passe en soi et, peut-être, d'inviter l'autre, le spectateur, à prendre le temps d'aller à la rencontre de sensations corporelles enfouies ou habituellement négligées.

Chez les femmes, le visage s'inscrit dans une chaîne générationnelle impossible à faire disparaître. Ann Hidden cache son visage dans sa vie professionnelle, mais il s'anime et irradie dans les relations amoureuses. Le visage de la mère est à l'origine du besoin d'écrire chez Quignard, ce sont les défaillances du visage maternel, ses disparitions qui ont fortement déstabilisé l'enfant et l'ont poussé à entrer dans un combat contre Méduse. Le visage et le regard des mères illustrent leur puissance totale sur leurs enfants. Médée incarne la violence inhérente au pouvoir maternel qui est comparable au pouvoir exercé par la société sur ses membres.

Entre des visages masculins qui se cachent et des visages féminins trop irradiants, les conditions d'un véritable « face à face », rencontre de deux visages au sens de Lévinas, sont rarement réunies dans l'œuvre de Quignard. Psychè est l'incarnation exemplaire de cet impossible, l'interdit de voir amène beaucoup de souffrance chez ceux qui aiment ou qui désirent. On le retrouve dans l'un des derniers livres, *Dans ce jardin qu'on aimait* (2017). Un père, Simeon Pease Cheney, chasse sa fille, Rosemund, car il ne supporte plus de voir son visage, qui ressemble à celui de son épouse morte à vingt-quatre ans. La différence des générations ne transparait pas sur les visages féminins, et Rosemund est condamnée à partir, meurtrie à jamais.

Xavier Martin, Université d'Oulu, Finlande

© 2019 *Le sans-visage / Faceless*

ISSN 2642-2115

¹ Les articles sont regroupés dans le numéro 181 de la revue *Studi Francesi* d'avril 2017. Disponible en ligne.

Références

- Calle-Gruber, Mireille, Gilles Declercq et Stella Spriet (eds.), *Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- Lapeyre-Desmaison, Chantal. *La voix de la danse*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- Lévinas, Emmanuel. *Éthique et infini*. Paris : Fayard (Le livre de poche essais), 1982.
- Quignard, Pascal. *La barque silencieuse, Dernier royaume VI*. Paris : Seuil, 2009.
- . *Dans ce jardin qu'on aimait*. Paris : Grasset, 2017.
- . *Les désarçonnés, Dernier royaume VII*. Paris : Grasset, 2012.
- . *L'Enfant au visage couleur de la mort*, conte. Paris : Galilée, 2006 (réédition du conte *Le secret du domaine*, Éditions de l'Amitié, 1980).
- . *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : P. O. L. (Folio), 1993.
- . *L'origine de la danse*. Paris : Galilée, 2013.
- . *Performances de ténèbres*. Paris : Galilée, 2017.
- . *Petits traités*. 1990. 2 vols. Paris : Gallimard (Folio), 1997.
- . *Sordidissimes, Dernier royaume V*. Paris : Grasset (Folio), 2005.
- . *Terrasse à Rome*, roman. Paris : Gallimard (Folio), 2000.
- . *Tondo*, avec des pastels de Pierre Skira. Paris : Flammarion, 2002.
- . *Tous les matins du monde*, roman. Paris : Gallimard (Folio), 1991.
- . *Vie secrète, Dernier royaume VIII*. Paris : Gallimard, 1998.
- . *Villa Amalia*. Paris : Gallimard, 2006.