

Université de Montréal

Le motif du voile dans *Sordidissimes* de Pascal Quignard

par
Josée de Bellefeuille

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française
Avril 2010

© Josée de Bellefeuille, 2010

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Le motif du voile dans *Sordidissimes* de Pascal Quignard

présenté par :
Josée de Bellefeuille

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Francis Gingras
président-rapporteur

Gilles Dupuis
directeur de recherche

Marie-Pascale Huglo
membre du jury

Résumé

Les trois paradigmes majeurs à partir desquels s'oriente l'analyse du voile dans *Sordidissimes* de Pascal Quignard sont les vêtements et la nudité, les « sordes » et le linceul, la toile et le regard. C'est à l'aide de l'analyse thématique et de la psychanalyse que la relation du voile au corps, à la mort et à l'art, est interprétée. Ce que l'on souhaite mettre en évidence est que le voile tient lieu de l'ambivalence. Il se trouve perpétuellement tendu par la volonté du sujet qui l'utilise tour à tour pour recouvrir ou révéler l'objet de ses désirs ou de ses peurs. Le voile incarne ainsi la frontière d'où s'origine la fascination, qu'elle soit morbide ou sexuelle.

Mots-clés : littérature française du XXe siècle; Quignard, Pascal; psychanalyse; analyse thématique; voile; sordide; abject.

Abstract

The bases of our analysis of the veil in Pascal Quignard's *Sordidissimes* are the three following paradigms : clothing and nudity, *sordes* and shroud, and canvas and gaze. Thematic analysis as elaborated by Jean-Pierre Richard and psychoanalysis will guide our interpretation of the relation of the veil to the body, death and arts. The purpose of this study is to demonstrate the constant movement of the veil. It is not static; the breeze that is the willpower of the self always moves the veil without ever tearing it off. What the veil is hiding or partially revealing is the origin of the fascination – bet it morbid or sexual.

Keyword : French Literature of the Twentieth Century; Quignard, Pascal; psychoanalysis; thematic analysis; veil; sordid; abject.

Table des matières

Page titre.....	i
Identification du jury.....	ii
Résumé et mots-clés en français.....	iii
Résumé et mots-clés en anglais.....	iv
Table des matières.....	v
Introduction.....	1
Premier chapitre	
<i>Le corps voilé.....</i>	<i>13</i>
<i>La honte ou le secret nécessaire.....</i>	<i>14</i>
<i>L'horreur de l'origine.....</i>	<i>17</i>
<i>Vie publique, vie sauvage.....</i>	<i>21</i>
<i>Les manteaux.....</i>	<i>25</i>
<i>Ces vêtements qui trahissent.....</i>	<i>29</i>
<i>Les dangers du regard.....</i>	<i>32</i>
<i>Le fascinant, le médusant.....</i>	<i>35</i>
Deuxième chapitre	
<i>Le voile et le deuil.....</i>	<i>39</i>
<i>Les sordes.....</i>	<i>40</i>
<i>Vêtements de la mort.....</i>	<i>44</i>
<i>L'origine (du) sordide.....</i>	<i>48</i>
<i>Albucius, maître à penser.....</i>	<i>51</i>
<i>L'abject de Kristeva.....</i>	<i>56</i>
<i>Le sordide et le sacré.....</i>	<i>59</i>
<i>L'objet perdu.....</i>	<i>61</i>
Troisième chapitre	
<i>Un voile, une toile.....</i>	<i>68</i>
<i>L'objet petit a.....</i>	<i>71</i>
<i>L'objet à mi-chemin.....</i>	<i>75</i>
<i>L'ambassadeur.....</i>	<i>78</i>
<i>À la vue de l'objet.....</i>	<i>80</i>
<i>Zeuxis et Parrhasios.....</i>	<i>83</i>
<i>L'œil et le regard.....</i>	<i>86</i>
<i>Lever le voile.....</i>	<i>88</i>
Conclusion.....	92
Bibliographie.....	104

Introduction

La lecture ici proposée est orientée vers l'étude du voile en ses multiples fonctions et figures tout au long de l'œuvre *Sordidissimes* de Pascal Quignard. Le titre de cet ouvrage, présentant d'emblée le paradoxal « goût du dégoût » dans la formulation précieuse utilisée par l'auteur, indique un renversement qui fait de ce qui est sordide l'objet des désirs. En s'arrêtant sur le caractère abject des choses, Quignard présente l'attraction qu'exercent ces objets délaissés et jetés. Dans cette tension, le voile est la frontière où s'origine le jeu entre visible et invisible. Or, de cette hésitation entre distanciation et proximité résulte la fascination du sujet, qu'elle soit morbide ou sexuelle.

Le voile provoque et incite la volonté de voir lorsqu'il cache un objet. Plusieurs mécanismes de représentation se mettent alors à l'œuvre pour créer une contiguïté illusoire et satisfaisante, tant bien que mal, les pulsions instigatrices. Que le voile recouvre un objet ou un corps, il joue, dans l'ouvrage de Quignard, sur l'incertitude de la présence : lorsqu'il sera levé, y aura-t-il une mise à nu ou une confirmation d'une absence qui n'avait été, jusqu'à ce moment, que suspectée? Cette ambivalence joue sur les questions du lieu et de la distance ainsi que sur la présence et l'absence, que l'on retrouve dans plusieurs tomes de la série du « Dernier Royaume¹ ». La relation problématique du voile à l'objet et au corps engendre une des questions principales qui seront étudiées dans ce texte. L'investissement pulsionnel envers l'objet passe par l'intermédiaire du voile; or ce dernier n'est pas uniquement le contact possible avec ce qui est voilé, il peut s'avérer parfois l'objet même du désir.

Quignard propose un rapprochement entre voile et toile : entre la volonté de représenter et celle de ne pas tout livrer en bloc. La peinture et l'écriture se voient réunies dans la visée commune d'amener à penser au-delà des limites. La toute première limite à laquelle se confronte l'individu, selon l'écrivain, mène à la recherche de la scène invisible, l'image manquante étant un thème important de l'écriture quignardienne. L'art doit alors combler un espace resté vide, il doit présenter une image riche de significations et

¹ Les livres qui composent la série du « Dernier Royaume » sont *Les ombres errantes*, *Sur le Jadis*, *Abîmes*, *Les Paradisiaques*, *Sordidissimes* et *La barque silencieuse*.

l'immortaliser. Comme le conte de Parrhasios le laisse entendre, pour Quignard il ne s'agit pas, pour la peinture, de donner une image uniquement semblable au réel, mais, dans le même souffle, de définir quel est le moment qui convient à l'image. Comme on ne peut saisir le moment de la signification parfaite, les artistes doivent alors choisir de représenter une chose qui veut en dire une autre ou qui rappelle l'existence d'une autre chose. Il y a donc une médiation nécessaire, pour laquelle le voile se prête bien au jeu.

Dans les nombreux fragments qui composent *Sordidissimes*, plusieurs regards sont à l'œuvre. Du regard de l'amant à celui du voyeur, en passant par celui qui contemple une œuvre, la vue est le principe directeur qui révèle la position du sujet face à l'objet. Que les choses se cachent ou bien se donnent à voir, souvent un voile – qu'il recouvre comme le linceul ou découvre partiellement comme le pli d'un vêtement – est à l'œuvre dans les scènes décrites par Quignard. Ces éléments présentés nous amènent à croire que le voile présente plusieurs caractéristiques dignes d'une étude approfondie sur ce sujet. Nous présenterons brièvement les éléments majeurs qui serviront à notre étude du motif du voile.

L'œuvre de Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, est une référence incontournable lorsqu'on souhaite se familiariser avec l'analyse thématique. L'auteur propose un concept clé à son analyse qu'il nomme le *paysage intérieur*.

Richard précise, en exposant cette notion, qu'il fait un « vœu de myopie² » en concentrant son attention sur certains aspects du texte tout en en délaissant plusieurs autres. Ce choix lui permet de traiter d'éléments en particulier, ceux-là mêmes qui s'inscrivent dans un réseau sensible lié à une lecture qui chercherait une logique fantasmatique de sorte qu'il apparaît possible, à partir de ces impressions de lecture, d'établir un rapport entre les éléments soulignés. Du même coup, il se protège d'emblée d'une critique qui dénoncerait la dimension aléatoire de la méthode, puisque lui-même présente cet aspect conjectural comme l'appel du texte à une certaine sensibilité chez le lecteur.

Selon Richard, le *paysage* ainsi composé renvoie à un fantasme que l'on pourrait qualifier de fondateur, puisqu'à partir de celui-ci se forment les points centraux qui lui permettent de mener son analyse. La microlecture s'oriente à partir de formes qui servent de relais à une tension d'ordre libidinal qui s'expose par une lecture que l'on pourrait qualifier de flottante, telle l'écoute psychanalytique qui tente de saisir ce qui vient troubler l'ordre qui s'établit dans le discours. Le *paysage*, présenté comme fantasme, c'est-à-dire comme le « produit d'un certain désir inconscient³ », ainsi que la méthode de lecture – cette lecture myope et flottante – indique donc une filiation substantielle de la lecture thématique à la psychanalyse.

La paradoxale « logique sensuelle » dont parle Richard n'est pas définie explicitement dans ses *Microlectures*. L'engrenage d'une telle logique reste

2 *Ibid.* p. 7.

3 *Ibid.* p. 8.

vague pour le lecteur, puisque le fonctionnement des sens n'y est pas décrit. On peut supposer alors que la « logique sensuelle » se rapprocherait simplement du « paysage » avec les liens implicites à la psychanalyse que cette notion comporte. L'auteur reste très prudent par rapport aux termes qu'il utilise, il ne propose aucune définition extensive ni référence à une méthode de lecture précise, suggérant plutôt de suivre ce qui stimule la sensibilité du lecteur. Ce lecteur, il le met en scène en évoquant « l'appel » d'un texte qu'il détermine selon la « façon de séduire vers lui le corps lisant⁴ ». On comprend dès lors que le *paysage* dont parle Jean-Pierre Richard ne peut être pour le moment défini que de façon encore imprécise, puisqu'il nécessite une lecture pour prendre forme. Le concept que Richard met en place laisse une grande liberté au niveau des éléments qui peuvent permettre l'analyse thématique.

En plus d'être lié au fantasme, le paysage renvoie au « radical organique d'une humeur; il est ce qui se voit, s'entend, se touche, se flaire, se mange, s'excrète, se pénètre, ou pénètre⁵ ». Ce « radical organique » lié aux fonctions du corps fait le pont entre le paysage et la notion d'abject telle que théorisée par Julia Kristeva. L'attention est portée à ce qui sort, ce qui ne cadre pas, ce qui dépasse des limites établies. Il ne s'agit pas d'un surplus inoffensif, mais d'un élément (motif) qui dérange.

4 *Ibid.* p. 7.

5 *Ibid.* p. 8.

L'abject est ce qui entretient une relation intime avec le sujet, ce qui le bouscule et le définit dans un même mouvement. Quignard s'intéresse aussi aux objets rejetés, jetés ou usés. Le titre *Sordidissimes* à lui seul suffirait pour inspirer une généalogie des objets sordides qu'on retrouve à travers l'œuvre entière de l'auteur⁶ : des latrines malodorantes aux jouets anciens en passant par les éponges. De nombreux personnages, ainsi que plusieurs passages moins narratifs de différentes œuvres de l'auteur⁷, fixent leur intérêt sur des objets du quotidien. Ils confèrent ainsi à des objets banals de la vie de tous les jours une charge pulsionnelle qui, même si elle se trouve ignorée par le sujet, est toutefois exprimée par la fascination dont il fait preuve.

Quignard consacre de nombreux passages à des artistes et penseurs qui ont cherché dans les choses communes, vulgaires ou laides, une signification nouvelle ou une représentation de l'existence humaine. Comme nous le verrons au second chapitre, l'auteur étudie, entre autres, les « sordes » qui sont les vêtements de deuil portés dans l'Antiquité. Ce costume funèbre évoque la perte d'une personne chère, mais son lien avec la mort ne se limite pas à cette représentation de la douleur.

Dans le chapitre consacré aux sordes romaines, nous aborderons la notion d'abject telle que théorisée par Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*⁸. Nous verrons que celle-ci ne s'applique pas intégralement à l'œuvre

6 On pense surtout à *Albucius* dont nous reparlerons au second chapitre.

7 Comme *Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia*, qui rassemble plusieurs listes d'objets divers.

8 Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

de Quignard, malgré l'éventail d'objets sordides qui en marque le parcours. Nous tracerons, à ce moment de l'analyse, les liens entre ces deux pensées. Bien qu'il y ait de nombreuses références communes, le sordide et l'abject restent des notions fécondes et distinctes qui méritent une étude qui sera sensible à leurs principales différences.

Les notions d'abject et de sordide ne sont pas étrangères à l'approche psychanalytique. On retrouve, dans *Sordidissimes*, plusieurs références à la psychanalyse. Or, bien qu'il soit impossible d'exposer cette relation en quelques paragraphes, nous poserons ici les bases de notre réflexion qui se poursuivra au fil de l'analyse. Plusieurs précautions sont nécessaires pour ne pas banaliser une relation pour le moins dynamique. Quignard ne se limite pas à insérer des références à la psychanalyse dans son œuvre, il aborde ce sujet comme un problème distinct qui occuperait son esprit. Loin de se servir bêtement des concepts élaborés par des figures d'autorité sur le sujet, il cherche plutôt à définir sa propre conception des enjeux psychanalytiques, sans pour autant s'embourber dans les dédales complexes de cette approche.

À ce sujet, nous nous référerons au travail de Pierre Bayard⁹ qui a su poser une question dont les réponses mènent à des conclusions très pertinentes pour une étude se réclamant de la psychanalyse. En renversant l'habituelle approche utilisée lorsqu'il est question de psychanalyse et de littérature, Bayard

9 Bayard, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Paris, Minuit, 2004.

propose un nouveau type de lecture : la littérature appliquée. Selon lui, il ne suffit pas d'aborder une œuvre en cherchant les principes fondamentaux de la psychanalyse qui sont en jeu dans le texte. Bayard considère préférable de mener une étude en souhaitant déterminer quel est le point de vue critique proposé par l'œuvre à propos de la psychanalyse.

Ainsi, il ne cherche pas à appuyer la validité de l'approche analytique, mais se lance plutôt à la recherche « des éléments de réflexion, et non de confirmation sur le psychisme¹⁰ ». C'est en voulant déterminer le « qu'est-ce que » et non le « comment » qu'il est possible de souligner l'originalité de la pensée à l'œuvre. Les nombreuses références à la psychanalyse qui ponctuent l'œuvre de Quignard (on pense à Jacques Lacan en particulier) mènent alors le lecteur à chercher non pas son intégration des théories psychanalytiques, mais bien leur mise à l'épreuve.

Il s'agit de souligner le dialogue dans lequel la littérature se constitue comme la référence par rapport à la psychanalyse. La lecture de Pierre Bayard requiert de rester alerte à ce que Quignard affirme à propos de la psychanalyse sans pour autant chercher la confirmation des théories freudiennes ou lacaniennes. Certains critiques ont d'ailleurs déjà cherché à lire chez Quignard les traces d'une réflexion sur la psychanalyse.

10 *Ibid.* p. 43.

Chantale Lapeyre-Desmaison souligne, dans son article « Pascal Quignard, une poétique de l'agalma¹¹ », que de la relation entre Quignard et Lacan résulte une pensée nouvelle, liée à un élément théorique (*agalma*) tiré en partie de la pensée lacanienne. En étudiant l'agalma qu'elle définit comme « la figure de l'objet du désir », Lapeyre-Desmaison met l'accent sur l'effet de la psychanalyse sur l'écriture de Quignard. La critique peut évidemment trouver de nombreuses références à des principes psychanalytiques. Elle présente le lien des œuvres de Quignard à la psychanalyse comme si cette dernière était un « réservoir d'images » au service de l'imaginaire de l'auteur. Selon cette pensée, la psychanalyse influence directement l'écriture en y fournissant des mécanismes préétablis qu'il suffit d'intégrer aux œuvres.

Lapeyre-Desmaison présente rapidement le trio œdipien et le concept de répétition (pulsion de répétition) qui viennent tous deux appuyer sa vision à propos du lien entre les concepts de la psychanalyse et l'écriture de Quignard. Si la critique cherche à renouveler l'approche théorique de l'œuvre de Quignard, les rapports qu'elle établit épuisent rapidement ce qui serait original à la pensée de l'écrivain. La plupart des liens qu'elle suggère visent à mettre en relief les similitudes entre la création chez Quignard et les théories psychanalytiques. Ainsi, ce qu'elle prouve n'est que la possible concordance entre les théories de la psychanalyse et les œuvres de l'auteur.

11 Lapeyre-Desmaison, Chantal, « Pascal Quignard : une poétique de l'agalma », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 39.

La tripartition symbolique-réel-imaginaire de Lacan que reprend Lapeyre-Desmaison correspondrait, selon elle, à une division « temporelle » des œuvres de Quignard, qu'elle classe en deux périodes : soit symbolique et réelle, puis réelle et imaginaire. Cette catégorisation des œuvres nous paraît artificielle, car elle implique d'abord que Quignard aurait, au fil des années, décidé de calquer ses ouvrages sur la pensée lacanienne.

L'hypothèse centrale de son article reste tout de même intéressante puisqu'elle amène à réfléchir sur le rôle de l'objet et sur la notion d'agalma dans l'œuvre de Quignard. La critique cerne alors les principales caractéristiques de l'objet du désir en relation à l'abjection telle que théorisée par Kristeva. Mais surtout, et c'est ce qui nous intéressera davantage, l'agalma n'est en relation avec l'objet que parce qu'il en présente l'image et non la présence directe.

Cette conception de la relation à l'objet rejoint notre propre hypothèse en cela que le voile serait l'écran sur lequel l'écrivain projette les formes vagues et changeantes de l'objet qui est recherché sans fin. Écran et réceptacle, le voile tient plusieurs rôles. Ainsi l'écran ne sert pas uniquement de lieu de projection; il est aussi la frontière infranchissable entre soi et l'autre et acquiert, grâce à cette fonction, une importance toute particulière. Aussi proposons-nous d'étudier le voile comme s'il jouait un rôle de relais pour, comme le dit Barthes, « approcher les forces du discours¹² » par la bande, puisque dans l'entrouverture du voile se faufile une réflexion sur l'objet.

12 Barthes, Roland, *Comment vivre ensemble*, Paris, Seuil, 2002, p. 217.

L'objet apparaît en clair-obscur tout au long de *Sordidissimes*, mais ce n'est pas nécessairement l'objet sacré que l'on exhibe comme symbole d'une force supérieure, puisqu'il n'y a pas, en tant que tel, d'objet sacré chez Quignard : « l'objet sacré est le trompe-l'œil de l'objet perdu. Il égare le regard¹³ ». L'objet apparaît *déjà toujours* comme un relais, souvent sous la forme d'un déchet, d'un objet du quotidien sans valeur dont on se sépare facilement, d'une chose qu'on oublie rapidement. Quignard ne tourne pas son attention vers un objet en particulier, mais plutôt vers d'innombrables petits éléments, qu'ils soient abjects ou non.

On pourrait alors affirmer, à l'instar de Lapeyre-Desmaison, qu'il s'exerce surtout à « chercher par ces objets sordides à sauver le présent en fragmentant le passé pour laisser place au jadis¹⁴ ». Lorsque Quignard inclut des listes d'objets dans son œuvre, il présente ainsi l'inventaire de ce qui a constitué un peu le passé. Son attachement pour les langues mortes manifeste la même volonté de rappeler une proximité oubliée, éloignée autant par l'époque que l'espace géographique. Ces constants rappels des choses mortes ou jetées relèvent d'une caractéristique propre à l'écriture quignardienne, à savoir la volonté de montrer que tout est digne d'attention. Ainsi, le sordide offre un point de départ fertile pour élaborer une théorie sur la relation du sujet à l'objet.

13 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Seuil, 2005, p. 30.

14 Lapeyre-Desmaison, Chantal, loc. cit.

C'est en utilisant, d'une part, ces menus détails et, d'autre part, des références plus explicites à la psychanalyse, que l'auteur crée une topologie de l'objet. Aussi supposons-nous que le lien qui unit le voile au sordide se pose comme l'amorce d'une conception de l'objet qui soit propre à Quignard.

Une lecture thématique du voile ne chercherait pas tant à former une liste d'occurrences que de saisir, dans le vaste réseau des fragments qui composent *Sordidissimes*, un fil conducteur qui mènerait à un ensemble plus vaste laissant sourdre ce qui motive sa présence, à savoir le désir-fantasme qu'il tente de recouvrir. La lecture de *Sordidissimes* permet de voir que le voile recouvre plusieurs objets, toujours investis d'une tension fantasmatique qui se décline selon trois paradigmes principaux : le désir, l'angoisse et la mort.

Chapitre 1

Le corps voilé

Les tissus qui drapent le corps et le recouvrent ne relèvent pas simplement de la nécessité de vêtir. Ces derniers se retrouvent, dans *Sordidissimes*, au cœur de la relation complexe entre le corps et ce qui le masque; ils évoquent la frontière fragile entre le soi et l'autre et tous les tourments qui surgissent de cette rencontre. Le voile, lorsqu'il est vêtement, est parfois une protection, car la nudité et la vision directe d'un corps, et plus particulièrement du sexe, impliquent certains risques. Dans ce chapitre, nous nous questionnerons d'abord sur la nudité qui correspond à l'absence de cet élément de protection.

Le vêtement peut être compris selon deux paradigmes : celui du voile

qui protège et celui du costume qui révèle. Bien qu'ils servent d'abord à couvrir le corps, les différents voiles dont se drape l'être jouent un rôle particulier compte tenu de la société et de la fonction qu'il peut y tenir. Dans les divers fragments qui composent *Sordidissimes*, les vêtements sont parfois liés à un personnage en particulier, tandis que d'autres étoffes servent à recouvrir et à dissimuler sous leurs plis un visage qui ne souhaite pas être reconnu. Tous ces jeux de voilement et de dévoilement permettent de jeter différents regards sur les corps et ce qui les recouvre.

La honte ou le secret nécessaire

Les vêtements peuvent être associés aux voiles lorsqu'ils soutirent au regard le corps de l'autre ou même le sien; ils agissent, à ce titre, comme écran. Selon Quignard, les tissus dont on se couvre ne répondent pas uniquement à la pudeur. En proposant que « le linge n'est pas pudique mais lapsaire¹⁵ », il laisse entendre que l'origine des vêtements est liée à la honte de la chute adamique. Les vêtements sont donc la trace d'une perte initiale; dans la logique du péché, désignée par « la joie que la chair se donne¹⁶ », ils délimitent ce qui est permis de voir et de montrer. Cette fonction permet certaines mises en scène, qu'elles soient volontaires ou fortuites : par exemple, dans un vêtement qui s'entrouvre et qui révèle une partie du corps, plaçant ainsi l'observateur dans un dilemme entre plaisir et honte qui trahit une volonté de voir, sans toutefois que ce désir

15 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, p. 55

16 *Ibid.* p. 199.

puisse être satisfait.

Aussi le vêtement qui montre tout en recouvrant suscite-t-il une fascination particulière. Si « la honte rend toutes les choses au pourtour de ce qu'elle désire phosphorescentes¹⁷ », ce sentiment aiguïsera l'intérêt porté au corps. La honte évoquée ici n'est pas celle associée au voyeur qui chercherait à épier l'autre pour satisfaire ses désirs. Le regard ne capte pas seulement ce qui est agréable à voir et l'effet d'un corps nu n'est pas toujours chose excitante. Pendant que le voyeur se plaît à observer un spectacle qui ne lui est pas destiné, il joue un rôle actif puisqu'il cherche à voir ce qui est caché. L'observateur chez Quignard est souvent le témoin tourmenté et stupéfait qui évite de regarder directement l'objet qui sollicite son attention tout en ressentant l'attrait de ce qui s'offre à sa vue. Les yeux lorgnent dans une direction, le regard latéral tentant de répondre à la nécessité de voir. Or la honte n'est pas le seul obstacle à cette vision oblique, puisque le plaisir se mêle parfois à l'angoisse. La vue d'un corps dénudé peut alors confronter le spectateur à l'animalité « originaire » de l'homme.

Le corps de l'autre, caché sous les plis du voile, devient désirable et perd du coup le côté abject de sa « naturalité ». En effet, le corps nu se rapproche trop de l'origine animale de l'homme selon Quignard. C'est pour cette raison qu'il faut cacher l'origine sordide de l'être, ce « drôle d'endroit pour venir au

17 *Ibid.* p. 15

monde¹⁸ », au creux des plis soyeux du tissu. L'animalité est intimement liée à l'angoisse comme « inachèvement de la peau¹⁹ » à protéger l'humain. Quignard compare la peau de l'homme à la fourrure animale car il voit en elle une impuissance humiliée et honteuse. L'auteur souligne l'épisode où Diogène pluma un coq et le jeta nu devant les hommes rassemblés en leur présentant ainsi « l'homme de Platon²⁰ ». Le coq déplumé est ridicule à voir. De même, l'homme peut bien se parer de voiles dispendieux et de beaux discours, dans la nudité il perd beaucoup plus que les vêtements, sa dignité aussi s'évanouit.

Nous reviendrons plus loin sur les différentes modalités sous lesquelles se présente le sexe masculin, mais nous voulons déjà souligner ici la distinction entre pénis et *fascinus*, si importante pour Quignard. S'il ne veut pas être réduit à un organe flasque, simple moignon de chair du mammifère, le pénis doit être gonflé de désir. Il devient ainsi *fascinus*, symbole à la présence implacable et fascinante. Si le pénis renvoie au sexe du mammifère, le *fascinus*, lui, évoque la puissance masculine capable de transcender l'animalité.

Le corps nu de la femme ne présente pas la même nécessité d'être dans un *état second*, il montre paradoxalement un rien à voir. Comme le raconte Quignard dans le chapitre consacré à « Jeanne la sorcière²¹ », le corps de Jeanne d'Arc révèle, lorsque ses vêtements ont brûlé, qu'il reste toujours du caché chez

18 *Ibid.* p. 9

19 *Ibid.* p. 152.

20 *Ibid.* p. 94.

21 *Ibid.* p. 101.

la femme. Son corps nu est exhibé comme la preuve de sa culpabilité, comme si les secrets de son corps allaient de pair avec ceux de la sorcellerie : « quand sa robe fut entièrement brûlée on tira du feu en arrière pour que le peuple ne doutât plus et qu'il la vit nue avec les secrets²² ». Le corps nu de la femme est présenté comme une source d'angoisse. Ce qu'il dissimule devrait être, selon la logique de ce court récit de Quignard, dangereux et pourchassé.

L'horreur de l'origine

Le corps recouvert est plus facile à approcher, car le voile y joue le rôle d'intermédiaire. Lorsque les sexes sont cachés et magnifiés, comme c'est le cas avec la turgescence de la verge, l'être cesse d'être défini par son pouvoir procréateur et animal. Il peut alors revêtir l'attrait d'un corps désiré : plus grand et plus beau que l'être naturel lié à l'animal, ayant perdu les « pénis et mamelles de mammifères » au profit d'une peau cachée et fantasmatique sur laquelle, par le biais du voile, il est possible de projeter ses désirs. On pourrait ainsi affirmer, à l'instar de Pascal Quignard, que « c'est à partir de ce voile que le désir désire plus l'invisible que le visible²³ ». Le voile comme vêtement est réceptacle des désirs, il soutire à la vue ce qui serait trop angoissant à voir et laisse la place à l'imagination et aux fantasmes. Comme il n'y a pas de concordance entre le corps réel et le corps désiré, lorsque le regard se porte en partie vers le voile, il peut projeter sur lui ce qu'il cherche à voir sans que le corps ne corresponde à

22 *Ibid.* p. 101

23 *Ibid.* p. 30.

ce qui est imaginé. Mais c'est le corps, toujours à demi caché, qui permet une telle idéalisation.

Dans le même ordre d'idées, ce que nous montre *Sordidissimes* ainsi que cet autre opus quignardien, *Le sexe et l'effroi*, est que les parties sexuelles, mises à nues, sont souvent plus effroyables qu'attrayantes. Les vêtements permettent de regarder le corps sans risquer d'en apercevoir trop les linéaments. Quignard raconte l'histoire selon laquelle un des fils de Noé, ayant aperçu, alors que le patriarche dormait sous une tente, le sexe pendouillant de son père, devint ensuite « l'esclave des esclaves de ses frères²⁴ » parce qu'il avait porté son regard sur le sexe qui le fit. Parallèlement au sexe masculin sur lequel il ne faut pas poser le regard, la vue du sexe féminin est source d'angoisse, tel que le suggère le chapitre intitulé « Anus²⁵ » qui présente le caractère abject et dégoûtant que peut revêtir le sexe d'une vieille femme, ce récit jouant sur une métaphore de l'accouchement. Lorsque les parties honteuses sont liées aux sexes paternels ou maternels, ils provoquent le malaise de se retrouver confronté à quelque chose que l'on ne peut regarder et qui relève d'un tabou à ne pas transgresser.

Dans les récits de Quignard, les sexes correspondent souvent symboliquement à ceux qui engendrèrent l'être. Le thème des origines, très cher à l'écrivain, revient ici sous la forme de l'origine honteuse. L'humain est d'abord

24 Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « Folio », p. 338.

25 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, p. 176.

« une glaire [qui] glisse au fond d'une chair humide, dans la honte, à l'écart²⁶ ». C'est la morale de l'histoire du fils de Noé, celui-ci perdant son statut social et devenant l'esclave de ses frères d'avoir reconnu le membre infâme qui est à l'origine misérable de son être. Or, comme le conte de la vieille femme le montre bien, la naissance chez Quignard est reliée à une expérience traumatisante, prise dans la poisse des excréments diverses parmi lesquelles l'enfant baigne durant sa venue au monde.

La vue d'un corps nu, même le sien, est alors obscène, car on peut y voir, sous l'influence du christianisme, un « spectacle de ces vestiges effrayants que le coït, la grossesse et la parturition²⁷ » ont engendrés et laissés grandir en ce monde. Lorsqu'il est en lien avec la procréation, le corps devient une chose honteuse et vile qu'on doit soustraire à la vue pour se préserver de l'humiliation; il est alors un vestige, le « reste d'un drap froissé et d'une heure sombre²⁸ ». On serait tenté d'affirmer qu'il faut taire cette origine, l'éloigner de la conscience et ne pas porter le regard vers le sexe procréateur. On remarque toutefois que cet interdit exacerbe l'intérêt que suscite le lieu de l'origine.

Ainsi, l'être possède deux corps : un corps d'abjection qui rappelle l'origine et un corps idéalisé lié aux fantasmes. Or, même dans le cas où les sexes ne sont pas associés à ceux des parents, il reste quelque chose de troublant à leur propos : « le sexe masculin est trop visible pour être vu. Il ne

26 *Ibid.* p. 201.

27 *Ibid.* p. 349.

28 *Ibid.* p. 201.

peut être que dévoilé²⁹ ». Le voile ou le regard latéral sont nécessaires face à la manifestation du sexe érigé. Quant au sexe de la femme, il ne s'exhibe pas au-devant d'elle comme le fait le sexe masculin tendu. Il ne s'offre pas à la vue, pas plus qu'il ne se dérobe sans cesse dans le secret de ses plis. Le sexe féminin ne se montre jamais en entier et « les hommes ne regardent que ce qu'ils ne peuvent pas voir³⁰ ». Comme on l'a évoqué plus haut, le corps féminin en est un fait de secret. Pour être idéalisé ou glorifié, le corps doit être recouvert. Le voile des vêtements relègue au loin le caractère bestial de l'être et place son corps en terrain passablement neutre. Quignard évoque la nécessité du voile, il le compare à un relais qui protège celui qui regarde : « si le regard sur le sexe est à l'origine du ravissement dans la nuit du désir, du rêve ou de la mort, il faut confier son regard à un détour qui arrache au face à face médusé et mortel avec ce qui n'a pas de nom³¹ ».

Se soustraire au regard revient aussi à se protéger de l'autre, puisqu'il y a dans la nudité une impuissance. Quignard raconte le moment où Ulysse, sur la berge des Phéaciens, hésite à aller à la rencontre de Nausicaa en soulignant son désarroi à se montrer nu. La nudité place le naufragé en position précaire, car « dans la fascination être vu, c'est être dévoré³² ». Nu, Ulysse est vulnérable, sa peau seule ne suffit pas à lui conserver son statut de héros et de guerrier; il n'est

29 *Ibid.* p. 61.

30 Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « Folio ». p. 338.

31 *Ibid.* p. 118.

32 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, p. 165.

alors qu'un pauvre naufragé à la merci de ses hôtes, une proie facile. Ainsi, Ulysse évite de montrer son corps pour ne pas se placer en position inférieure face aux inconnues qu'il rencontre sur la berge.

Cette autre facette, que l'on pourrait qualifier de dangereuse, de la nudité renvoie aussi à l'animalité, mais cette fois en lien avec la prédation. Bien que Ulysse soit caché derrière les branches feuillues et qu'il observe les femmes, c'est lui-même qui risque de se faire découvrir. Le renversement de la prédation est causé en fait par la nudité du héros. Le regard latéral évoqué plus tôt peut être compris dans cette logique de la prédation. Le regard frontal est dangereux : les récits que Quignard rappelle, ceux de Persée et de Narcisse, en sont des exemples probants. Aussi, entendant le récit de la guerre de Troie, Ulysse pleure-t-il, mais il couvre préalablement son visage pour éviter de montrer à tous la souffrance dont il est victime. L'habile Ulysse sait cacher ses faiblesses, il se pare d'un voile qui fait écran à son corps et à ses sentiments; c'est ainsi qu'il se préserve et ne devient pas la proie du regard des autres.

Vie publique, vie sauvage

Pour éviter ces dangers et ces angoisses, il convient de voiler les parties sexuelles. Les tissus en contact avec les parties honteuses peuvent bien servir d'écran, mais leur proximité par rapport au sexe leur confère un caractère obscène. Quignard souligne qu'ils sont appelés *Unausprechlichen* en allemand,

c'est-à-dire « les inexprimables³³ » par association au sexe qu'ils recouvrent. Les sous-vêtements ne représentent pas, comme les autres pièces vestimentaires, un rôle dans la société; tout au contraire, ils restent liés à la chute adamique et au péché et doivent être, pour cette raison, recouverts par d'autres tissus.

Les vêtements qui n'entretiennent pas de contact direct avec le sexe peuvent, en recouvrant le corps, révéler autre chose que la perte originnaire de l'innocence. Quignard les décrit souvent pour mettre en valeur une différence ou une distinction importante par rapport à la société. Les différents costumes quittent alors la sphère du personnel et de l'intime pour prendre place dans la vie publique.

Le conte du confucianiste et du taoïste nu, que l'on retrouve au chapitre LII de *Sordidissimes*, est éloquent à ce sujet. Il met en scène deux conceptions différentes du vêtement, mais aussi deux philosophies de la vie en société qui s'opposent l'une à l'autre. Un confucianiste se rend en visite chez un taoïste, Liu Ling, pour lui faire la morale sur le mode de vie nudiste que ce dernier a adopté. L'un sermonne l'autre pour lui dire de se vêtir. Le second le chasse de chez lui en expliquant que c'est ce qui l'entoure qui l'habille, qu'il est dans la ville comme dans sa maison et dans sa maison comme dans ses vêtements. Quignard associe le confucianisme à l'aspect « publi[c] et linguistique³⁴ » de la vie alors

³³ *Ibid.* p. 56.

³⁴ *Ibid.* p. 164.

que le taoïsme se range du côté « asocial [...] et naturel [...]»³⁵ ». La nudité ainsi présentée par l'auteur se rapproche de ce dont on a parlé plus haut, en rapport avec l'animalité, mais cette fois-ci, il s'agit d'un mode de vie sauvage plutôt que social. L'homme nu est un anachorète tandis que celui qui s'habille accepte de se plier à un certain ordre. Il peut ainsi entrer plus facilement dans la vie sociale et y prendre place.

Les vêtements peuvent devenir une façon de reconnaître en l'autre un semblable ou, vice versa, de souligner une différence à son égard. L'adoption d'un type de costume marque l'identification à une certaine communauté. Ainsi, un costume qui se différencie des autres serait une première indication de l'altérité. Quignard raconte que lorsque les Portugais arrivèrent au Japon vêtus de chausses à la braguette saillante, les Japonais furent étonnés : « ils envient la puissance sexuelle qu'elles laissaient espérer³⁶ ». L'étranger est fantasmé dans sa différence par son costume. Ses vêtements présentent pour l'autre des caractéristiques qui le définissent. Les vêtements réfèrent, pour les Japonais du récit, à la puissance sexuelle des Portugais. Leur braguette attire le regard et l'étoffe bombée évoque une virilité imaginaire.

Le port de vêtements dans une société suscite un sentiment de cohésion et de familiarité. Mais ce qui génère un ordre peut aussi servir pour renverser cette même structure. Quignard évoque aussi au chapitre XX le costume

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibid.* p. 71.

d'Arlecchino. Ce personnage du théâtre italien est vêtu d'un costume tissé de plusieurs étoffes différentes et disposées de façon asymétrique. On le rencontre sous plusieurs identités dans différentes cultures, mais son rôle reste semblable d'une nation ou d'une époque à l'autre. Il est celui qui brise la règle, qui viole la loi commune; il provoque l'anarchie par ses comportements et ses actions imprévisibles.

Son costume dit tout de lui en ne disant rien. Ses habits rapiécés et malpropres en font un symbole par excellence de la part sauvage de l'homme. Il est le « *joker* » du jeu, celui qui renverse l'ordre établi tout en faisant partie malgré tout du système : « il est le « *doggy bag* qui persiste dans les mœurs les plus marchandes, les plus bourgeoises, les plus puritaines³⁷ ». À travers lui se représente ce qui cherche à être évacué au sein de la société, et qui du même coup est ramené à la vue de tous. Harlequin exhibe sa différence puisqu'il occupe « la place vide de l'errant. La place du mort³⁸ ». Il porte les vêtements souillés de celui qui n'est pas ou n'est plus de ce monde, comme le Joker dans un jeu de cartes où, sans identité réelle, il peut jouer tous les rôles.

Nous aborderons au prochain chapitre les sordes, ces vêtements du deuil, mais nous souhaitons déjà souligner le lien qu'elles entretiennent ici avec le vêtement d'Arlecchino. Les sordes retirent celui qui les porte de la communauté dans laquelle il vit et l'introduisent temporairement dans le domaine de la mort. Les « sordes » romaines servent de vêtements de deuil.

³⁷ *Ibid.* p. 71.

³⁸ *Ibidem.*

Elles représentent non seulement le deuil, mais aussi la tristesse, la douleur. Elles rapprochent ainsi le vêtement du vivant du linceul du mort, les sordes ne devant jamais être nettoyées ni lavé le corps qui les revêt. Durant le deuil, le corps subit alors métaphoriquement la même décomposition que celle qui affecte le cadavre, l'endeuillé ayant de moins en moins de place dans la communauté des vivants avec lesquels il se différencie par son état de délabrement.

Les manteaux

Comme nous l'avons vu, ce ne sont pas tous les vêtements qui renvoient à un rôle social anticonformiste. Parfois, ils ne sont que de simples pièces de tissus qui détiennent une valeur grâce à la personne qui les possède, sans avoir en soi une valeur comme costume qui serait liée à une fonction ou un état. On quitte alors la représentation sociale par les vêtements pour aborder le domaine plus privé ou individuel. C'est le cas d'un vêtement qui ne définit pas une collectivité, mais qui ferait partie des caractéristiques reliées à un individu. Prenons en exemple les manteaux puisqu'il y en a plusieurs dans *Sordidissimes* : celui de Freud, celui de Joseph et celui de Jésus.

Chacun d'eux possède des attributs différents : le manteau de Freud évoque la reconnaissance de son œuvre et sa puissance intellectuelle, tandis que celui de Joseph sert de preuve contre lui dans deux cas différents; enfin, celui de Jésus est en lien avec son pouvoir de guérison. Le fait qu'il soit ici question des vêtements de dessus modifie notre approche par rapport aux

Unausprechlichen dont nous avons parlé plus haut, puisqu'ils n'entretiennent pas de relation proche avec le corps ou le sexe. Ce n'est donc pas une association sordide du corps au vêtement qui est mise en évidence ici, mais plutôt la relation avec l'identité sociale de l'individu. Le manteau est ainsi lié à son propriétaire, que ce dernier soit présent ou non. Le tissu garde les traces de celui qui le possède, comme si on ne quittait jamais complètement les vêtements que l'on a portés.

Quignard fait une courte référence au manteau de Freud : « Anna Freud demanda à être enterrée dans le manteau de son père. (Le fut. L'est toujours.)³⁹ ». Ce geste très symbolique montre bien que le manteau du père conserve sinon une trace de la présence, du moins une association permanente avec l'autre et ses « pouvoirs ». La proximité du corps au vêtement confère à ce dernier une nouvelle force. Cette proximité dont on parle n'est pas celle qu'entretient le tissu au contact direct de la peau, mais plutôt en contiguïté avec l'être entier et son identité.

À ce titre, le rapprochement du sujet avec le vêtement provient d'un autre ordre : le manteau est un par-dessus qu'il est possible d'identifier non seulement au corps, mais surtout à la personne sociale qui le porte. Ce n'est pas tant le corps de l'autre qui y est projeté que ses qualités, sa mémoire et surtout son identité. Ainsi, Anna Freud demande d'être enterrée dans le lien familial, au sein de la notoriété du père. Selon Quignard, la force paternelle tient dans son pouvoir procréateur, l'enfant qui couche dans les vêtements de son père

³⁹ *Ibid.* p. 40.

peut « touche[r] la force génitale qui le fit jadis⁴⁰ ». Cette force n'est pas présentée comme une chose angoissante, car elle n'est pas liée à l'animalité comme peut l'être la nudité.

Le manteau de Joseph, tel que nous le présente Quignard, correspond aussi à l'identité de son détenteur, mais celui-ci sert plutôt de preuve contre lui. En effet, selon l'auteur, cette pièce de vêtement est « l'attribut de Joseph dans la Bible⁴¹ ». Il est tour à tour utilisé par ses frères et par la femme de Putiphar, d'abord pour faire croire à son père qu'il est mort et, par la suite, pour prouver sa culpabilité face aux accusations d'avoir voulu séduire la femme de Putiphar.

Les deux récits mettent en scène un moment crucial où le manteau est enlevé de force à Joseph. Dans les deux cas, on lui dérobe aussi le pouvoir de parler, soit qu'il est absent et ne peut pas prouver qu'il vit encore, soit qu'il ne peut nier le fait qu'il était avec la femme de son maître. Le manteau que ses frères montrent à leur père témoigne contre lui, laissant croire qu'il est bel et bien mort. L'identité de Joseph est intimement liée à son manteau, mais ce dernier sert le plus souvent d'élément incriminant contre lui. Le manteau est tout ce qui reste de lui, ce qui a été laissé derrière avant la mort ou la fuite; c'est la preuve qui le trahit.

Quignard reprend un passage biblique pour mettre en scène le pouvoir

40 *Ibid.* p. 172.

41 *Ibid.* p. 166.

lié au manteau de Jésus. Il utilise une version de Luc pour décrire une guérison que Jésus effectua un peu malgré lui. « Le conte de l'hémorroïsse⁴² », tel que le présente Quignard au chapitre LIV, met en valeur la proximité qu'entretient le manteau avec le pouvoir de guérison. Alors qu'il se promène dans une foule, Jésus sent qu'on le touche. Il ne sait pas ce qui s'est passé et demande à ceux qui l'entourent qui l'a touché. Une vieille femme se présente alors à lui et affirme avoir touché du bout des doigts la frange de son manteau et d'avoir été guéri par ce contact. Jésus explique alors qu'il a « senti une force qui sortait de [lui]⁴³ ». La vieille femme n'a pas eu à le toucher directement pour être guérie, il lui a suffi de toucher la frange du manteau.

Quignard analyse ensuite cette scène et en vient à réfléchir sur le fait que la frange « est l'endroit où pivotent face interne et face externe⁴⁴ » et qu'elle est en quelque sorte un point de contact particulier entre le sujet et le monde, qui relève autant du domaine du caché et du personnel que du domaine social. En le touchant, on touche l'être en entier tout comme « en plongeant sa main dans la mer on touche tous ses rivages⁴⁵ ». Ainsi, le vêtement n'est jamais totalement détaché du corps de celui qui le porte. Bien qu'il serve à recouvrir le corps, il entretient tout de même, avec ce dernier, une proximité qui lui confère certaines vertus. Ce contact entre le corps et le vêtement peut provoquer une attirance pour le tissu et les pouvoirs qu'il possède. Dans le cas de Jésus, le

42 *Ibid.* p. 168.

43 *Ibid.* p. 168.

44 *Ibid.* p. 171.

45 *Ibid.* p. 172.

manteau détient quelque chose de la force divine qui lui permet de guérir les malades.

Ces vêtements qui trahissent

D'autres courts récits dans *Sordidissimes* mettent en évidence le fait que le contact entre les vêtements et le corps peut être parfois un élément qui trahit l'intimité que ceux-ci partagent. Bien qu'en général les vêtements de dessus entretiennent avec le corps une relation dans laquelle est exclu l'aspect sordide de la corporéité, le lien qui les rapproche est tout de même très important.. L'animalité corporelle est reléguée sous les voiles. Les tissus cachent ce qui est déplaisant à montrer et à voir, tout en mettant en évidence l'identité sociale que s'est construite l'individu.

Tout comme le manteau de Joseph, d'autres vêtements servent aussi de preuves, mais à un autre titre. Par exemple, la toge souillée de Néron évoque ses comportements douteux⁴⁶. Il porte devant tous les marques de sa jouissance : les taches de sperme trahissent les lubricités auxquelles il s'abandonne derrière les voiles de sa litière lorsque sa mère l'accompagne. Les marques gluantes révèlent non seulement ses actes douteux avec Agrippine, mais aussi la désinvolture avec laquelle il se présente dans les vêtements qu'il a lui-même souillés. Il ne change pas de vêtement mais traîne avec lui les traces de son autre vie : sa vie intime. De nombreux personnages de l'époque, Don

46 Quignard évoque le cas de la toge de Néron au chapitre XIV « les haillons du diable », p. 54.

Cassius, Cluvius Rufus, Fabius Rusticus, Suétone, Tacite, Aurélius Victor et Orose rapportent le fait historique mais selon différentes versions et en en tirant diverses conclusions. Il est évident toutefois, par la multitude des écrivains qui y font référence, que cette habitude de Néron l'a fait connaître de la société sous un jour moins glorieux pour un empereur...

Dans les nombreux fragments qui composent *Sordidissimes*, la toge de Néron est un tissu parmi tant d'autres qui reçoit le sperme de l'homme. On pense entre autres aux nombreux draps qui tapissent l'œuvre de Quignard : celui qui vît la conception de Louis XIII⁴⁷ et celui de la princesse Usi⁴⁸, qui rêva de la visite de son mari. C'est souvent dans la nuit, l'obscurité ou à l'abri des regards que la jouissance a lieu. Le fait de voiler un geste ou des corps est une nécessité pour jouir. Il est possible de jouir sans être vu et de jouir sans voir, l'un étant souvent la condition de l'autre. On retrouve ces deux paradigmes dans le récit de Mme de Tournon, qui se situe au chapitre XXX « le touret de nez », et celui d'Éros, tiré de l'ouvrage *Le sexe et l'effroi*, au chapitre V « l'érotisme romain ».

Madame de Tournon avait secrètement pris un amant à qui elle cachait son identité à l'aide d'un touret de nez que Quignard présente comme « l'ancêtre du loup⁴⁹ ». C'est, comme le décrit l'auteur, dans la nuit et l'obscurité, dans un garde-robe sans fenêtres qu'elle se donnait à François de Vivonne. La veuve

47 Extrait que l'on retrouve au chapitre LXV « le duc de Chevreuse », p. 194-197.

48 *Ibid.* p. 196.

49 *Ibid.* p. 102.

pouvait alors jouir sans atteinte pour sa réputation dans la vie publique où elle apparaissait comme « la plus austère et la plus pieuse des dames d'honneur de la reine⁵⁰ ». L'amant finit par réussir à découvrir l'identité de sa maîtresse, mais celle-ci cessa de lui donner des rendez-vous et prit un autre amant qui n'était pas aussi curieux.

Madame de Tournon pouvait s'adonner au plaisir tant qu'elle échappait à l'identité sociale qu'elle incarnait à la cour; son visage voilé et sa voix tue lui permettaient d'incarner une autre *persona* qui apparaissait et prenait vie uniquement en privé. On pourrait dire à l'instar de Quignard que « les identités ne sont que des vêtements dont on se dépouille avant d'aimer⁵¹ ». La maxime est bien fondée dans ce cas puisque le voile donne l'occasion à Madame de Tournon de vivre ce qu'elle ne peut pas se permettre autrement. Son visage voilé dans la pénombre silencieuse d'un garde-robe est son visage de plaisir.

En ce qui concerne l'épisode de François de Vivonne, Quignard raconte qu'une femme inconnue lui donne la possibilité de jouir d'elle, à condition cependant qu'il ne tente pas de savoir qui elle est ni qu'il essaie de lui parler. Il ne s'agit pas d'une relation d'amitié, la seule complicité qui existe entre eux est la complicité sexuelle et secrète que partagent les amants. François de Vivonne connaît la chaleur de ces étreintes, mais ignore à qui il s'unit dans l'obscurité. Or la curiosité le pousse à mettre en jeu cette relation en cherchant à savoir qui est sa maîtresse. Le touret de nez est le voile qui maintient leur union distante : en

⁵⁰ *Ibid.* p. 103.

⁵¹ *Ibid.* p. 42.

plus de voiler le visage, il indique la volonté de la femme de se soustraire du regard de l'homme ainsi que le pouvoir qu'il acquerrait à connaître son identité. L'ayant marquée à l'épaule durant l'étreinte avant le bal, il la reconnaît parmi les autres dames et se permet de l'aborder. Lorsqu'il tente de soutirer à Madame de Tournon un aveu à propos de leurs rencontres, il la perd, car elle dément ses dires et cesse par la suite de le rencontrer.

Ce récit en rappelle un autre similaire où le même interdit est bafoué, cette fois dans *Le sexe et l'effroi*⁵². Dans le conte d'Éros, alors que celui-ci s'est endormi après les ébats sexuels, sa maîtresse, Psyché, soulève le drap et approche une lanterne de son amant pour en découvrir l'identité. Il se transforme aussitôt en oiseau et s'envole au loin. Dans les deux récits, il n'est possible que de jouir sans voir ou de voir sans jouir. Pour reprendre une expression de Brantôme que Quignard cite : « Gagnant la chandelle, il perdit la viande⁵³ ». Le drap et le touret de nez qui voilent le visage permettent aussi de cacher l'identité de l'individu, qui peut alors jouir sans crainte pour attentat à sa vie publique.

Les dangers du regard

Comme nous l'avons souligné, ces dévoilements ont lieu après les ébats. Bien qu'intimement liés à la vie sexuelle des personnages, ils n'ont pas les caractéristiques propres à la mise à nu d'un corps désiré. Les personnages

52 Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « Folio », p. 142-144.

53 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, p. 105.

découvrent l'identité de l'autre en perdant du même coup leur partenaire, mais le dévoilement n'est pas un mouvement érotisé en lui-même. Il s'agit d'une découverte qui se rapprocherait plus du mouvement de soulèvement d'un voile, comme dans *l'alètheia*, que d'un mouvement de dénudation semblable à *l'anasurma*.

On connaît *l'alètheia* chère aux philosophes comme la mise à nue de la Vérité. À l'instar de Quignard, on pourrait affirmer que « *l'alètheia* est liée à la nudité. La nudité princeps n'est jamais sexuelle mais génésique⁵⁴ ». Même si le mouvement est semblable, le dévoilement n'implique pas les mêmes conséquences : le premier dévoilement ne mène pas, malgré la relation avec la nudité, à l'érotisme. Dans le cas de *l'alètheia*, il s'agit d'un mouvement impossible et à jamais suspendu, où la Vérité apparaît et révèle ce qu'elle tenait secret, ce qui était jusque-là toujours recouvert par un voile et donc inaccessible à l'être humain.

L'anasurma se réfère aussi au dévoilement d'un corps, mais le mouvement est ici érotisé. Si « la scène érotique la plus obsédante sur les fresques est le dévoilement⁵⁵ », on pourrait considérer, à l'instar de ce que déclare Quignard, qu'elle constitue les premières ébauches de la pornographie. Ce qui est partiellement mis à nu n'est pas tant l'identité de l'autre que le secret de son corps qui est lentement mais jamais tout à fait dévoilé. Or, même si *l'anasurma* correspond au mouvement de dénudation, ce n'est pas de

54 Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « Folio », p. 132.

55 *Ibid.* p. 134.

l'exhibition totale et sans ménagement dont il est question ici. Dans les nombreuses mises à nu, il ne s'agit pas d'atteindre la nudité complète. Par ailleurs, lorsqu'il évoque l'art romain, Quignard souligne : « c'est sur ce fond d'*anasurma* que le déchaussement du pied, le dévoilement du sexe, le débandement des seins forment la plupart des fresques érotiques romaines un unique geste arrêté⁵⁶ ». Le geste suspendu marque l'arrêt de la dénudation. Il n'est pas désirable dans ce contexte de mettre les sexes à nu, car le regard ne pourrait pas s'y poser sans risque. C'est pourquoi le voile n'est que partiellement soulevé, permettant ainsi une érotisation du corps mis en valeur : « un attrait bouleversant suppose à sa périphérie un dégoût intense⁵⁷ ». Le mouvement révélateur est à jamais suspendu, puisqu'il ne faut pas transgresser la frontière qui distingue le désir du dégoût.

Plusieurs passages de *Sordidissimes* permettent de considérer que le regard en lui-même influence la perception de ce qui est vu. Quignard définit cette propriété du regard comme son aura. Si on le compare à la logique de la honte dont on a parlé plus tôt, l'aura du regard n'est pas de la même nature. La honte est d'abord une référence à la chute adamique de l'être qui est depuis contraint à cacher son corps — lieu de péché et d'abjection. À ce propos, on pourrait affirmer que ce n'est pas du corps en soi qu'origine la honte, mais qu'elle trouve sa source dans le regard qui se pose sur lui. Quignard évoque cette attention du regard comme une luisance ou une lueur qui marque le corps

⁵⁶ *Ibid.* p. 133.

⁵⁷ Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, p. 31.

comme un objet désirable : « ce que met à nu le vêtement à l'instant où on l'écarte est une luisance qu'on croit voir sur la chose elle-même. [...] Or, elle emprunte toute sa lueur au regard qui la découvre⁵⁸ ». Le regard projette en quelque sorte sur le corps-écran les qualités et même les fantasmes qu'il recherche. Ainsi, le voile ne vient souvent qu'attiser le désir de se rapprocher de l'autre et pousse notre attention vers lui. C'est l'aura que l'on retrouve autour de l'autre qui attire constamment notre regard et confère du même coup la valeur à ce qui est regardé. Car « en se déroband, le corps augmente son secret. [...] C'est refuser ce dont on augmente l'attrait⁵⁹ ». Voiler le corps correspond donc à la montée du désir que l'on ressent lorsque celui-ci se défile sans fin.

Le fascinant, le médusant

Le regard que l'on porte sur le corps de l'autre est lié à plusieurs domaines différents : on a parlé de la nécessité du regard latéral vers le sexe; de la honte liée à l'animalité mais aussi de la hiérarchisation entre prédateur et proie selon qui aperçoit le corps nu de l'autre; du regard qui permet de déterminer si la personne incarne un rôle social selon le costume qu'elle porte et du rapport du voile à la jouissance; etc.

On ne peut analyser toutes ces variations du regard sans présenter brièvement les deux paradigmes principaux que Quignard souligne lorsqu'il réfléchit à propos de la vision des sexes féminins et masculins qui sont

⁵⁸ *Ibid.* p. 14.

⁵⁹ Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « Folio », p. 130.

respectivement liés au médusant et au fascinant. Ces deux aspects de la sexualité sont principalement exposés dans *Le sexe et l'effroi*, mais ils se retrouvent aussi dans plusieurs autres de ses ouvrages. Nous reprendrons ici quelques-uns des éléments mentionnés plus haut en les associant à ces divisions.

Le médusant est lié au sexe féminin, il est la représentation de ses dangers. Il est la pétrification devant le sexe béant de la femme. Quignard le compare au regard de la Méduse, lié au sexe de la mère, car il est la limite à ne pas franchir. L'homme qui regarde directement le sexe médusant reste alors immobile et impuissant devant la vision du sexe mystérieux dont il est issu. Le fait de jeter le regard vers le sexe féminin provoque un certain vertige : « c'est ce qui se dérobe à la vue qui retient l'attention et mobilise les yeux dans le vide — qui n'est qu'un dérivé du trou⁶⁰ ». Le sexe féminin est un sexe angoissant qui renvoie pour celui qui le regarde à la possibilité de perdre lui-même son sexe, d'où provient la peur de la castration : « tout voyeur a peur pour son sexe, a peur que son sexe devienne un trou⁶¹ ». Quignard s'accorde, en ce cas précis, avec les théories de la psychanalyse selon lesquelles la vision du sexe féminin engendre chez l'homme une peur de voir son propre sexe devenir semblable à celui de la femme, c'est-à-dire absent. Dans son court essai intitulé « La tête de Méduse⁶² », Freud expose le lien entre la pétrification et la peur de la castration.

60 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005 p. 20.

61 Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Folio, Paris, p. 140.

62 Freud, Sigmund, *Œuvres complètes*, volume XVI, « Le tête de Méduse », Paris. PUF, 1991, p. 163-164.

Sa pensée est claire : « l'effroi de la Méduse est donc effroi de castration, qui est rattaché à la vue de quelque chose⁶³ ». Ce « quelque chose » est le sexe féminin qui déclenche la réaction de l'homme, c'est-à-dire la pétrification reliée à la rigidité de l'érection..

Le fascinant renvoie, quant à lui, au sexe masculin. Mais ce n'est pas le sexe masculin dans tous ses états qui possède ce pouvoir « fascinant », c'est le sexe érigé en tant que *fascinus*. Les attributs du *fascinus* (ou phallus) s'opposent à la *mentula* (pénis), l'un représentant le pouvoir de l'homme et le second son retour à l'impuissance ou à la passivité. Quignard décrit ainsi le triste destin du puissant phallus : « le *fascinus* disparaît dans la vulva et il ressort *mentula*⁶⁴ ». Le *fascinus* représente la toute-puissance procréatrice de l'homme. Il possède cette propriété qui différencie le phallus du pénis; il est la distinction entre le phallos puissant-désirant d'où jaillit le sperme et le pénis flasque et mou qui évacue l'urine. Il y a aussi une crainte née de la différence sexuelle. C'est encore la peur de la castration qui l'exprime. Cette crainte provient de la disproportion entre les deux organes : « le *fascinus* apporte avec la métamorphose sidérante de son volume et de sa forme toutes les craintes possibles de transformation, de modification, d'altération, d'émascation, de disparition⁶⁵ ».

Les voiles dont l'être se recouvre ont plusieurs fonctions et s'orientent vers différents buts, mais il est toujours essentiel de soustraire au regard la part

63 *Ibid.* p. 163.

64 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 190.

65 *Ibid.*, p. 26.

sauvage et obscène du corps. Ce voile qui cache une partie de l'être est souvent une frontière qui engendre par sa présence une attirance, car l'abject n'est pas toujours fui ou ignoré. Comme nous le verrons dans les ouvrages de Quignard, il arrive fréquemment que ses personnages en subissent une fascination tenace.

Chapitre 2

Le voile et le deuil

Les voiles dissimulent presque autant qu'ils exhibent. Recouvrir le corps n'est jamais une fonction tout à fait neutre; il y a toujours quelque chose qui se montre, qui se trahit, autant pour le corps que pour le regard qui s'y pose. Là où il y a la honte — près des corps et en particulier des sexes —, la fascination interdite s'immisce. Au pourtour de la frontière visuelle à ne pas franchir se concentre l'intérêt d'une indiscretion à la fois désirée et crainte. La relation paradoxale qui naît de cette logique, comme on l'a vu, se retrouve maintes fois problématisée dans l'œuvre de Quignard.

La vue des sexes engendre une angoisse qui fige le regard, soit dans la fascination, soit dans la pétrification. Le voile tente de recouvrir le sexe et dérober par là-même l'origine sordide de l'être. Les vêtements proviennent donc de la nécessité de se garder du regard de l'autre. Or, bien que les voiles utilisés comme vêtements servent à soustraire le corps nu à la vue, ils peuvent aussi indiquer un état d'âme ou révéler les sentiments de la personne ainsi protégée. On peut penser au cas d'Ulysse recouvrant son visage pour cacher ses larmes lorsqu'il entend, à un banquet, le récit de la guerre de Troie. Ulysse cache d'abord sa nudité, ensuite ses pleurs.

Les sordes

D'autres vêtements sont aussi intimement liés aux sentiments. Le port des sordes romaines est une coutume qui met en évidence la tristesse et la peine au lieu de les reléguer à un domaine personnel et secret, comme le fait le voile sur le visage d'Ulysse. Les sordes sont des vêtements portés lors d'un deuil; ainsi, ils exhibent devant tous la perte de l'endeuillé. Ces vêtements sont intimement liés à la mort à travers le linceul qu'ils rappellent. Cette proximité confère au voile du deuil des attributs du mort; en ce sens, les sordes rapprochent l'endeuillé du cadavre qu'il pleure. La relation entre la mort, le déchet et le sordide est d'une importance capitale, comme l'atteste le titre de l'œuvre étudiée : *Sordidissimes*.

Au fil de nombreuses réflexions sur le sordide, il est possible de relever les principales caractéristiques que lui confère Quignard. Il est pertinent de

marquer les correspondances et les divergences entre le sordide, tel que le conçoit l'auteur, et l'abject tel que l'a théorisé Julia Kristeva. Il est possible de poser dès maintenant que les deux théories partagent la prémisse selon laquelle l'objet perdu fonctionnerait comme un élément influençant la réaction au deuil, qu'elle que soit la nature de celui-ci. Le deuil chez Quignard ne se rapporte pas uniquement à la perte d'une personne; il concerne le sentiment d'une perte en général, qu'on peut lier à la celle d'un objet tel que le comprend la psychanalyse. Ainsi, le deuil est souvent celui de l'objet perdu en relation avec le sordide.

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, les sordes sont les vêtements de deuil romains que porte celui laissé derrière le mort, c'est-à-dire l'endeuillé. Ces habits, ainsi que le corps avec lequel ils sont en contact, ne doivent pas être lavés : « les endeillés romains devenaient intouchables⁶⁶ ». La saleté progressive les exclut graduellement de la société dont ils font partie. Les Romains considéraient que ceux qui portaient le deuil étaient aussi infâmes que le cadavre; pour ce, ils vivaient momentanément en marge de la vie publique. La saleté du vivant rappelle celle du mort : tous deux se détériorent au fil des jours. Les personnes en deuil se retrouvaient ainsi retirées du monde quoique vivantes, la mort d'un proche jetant son ombrage sur la personne de l'endeuillé à travers la correspondance de la dégradation de leur état.

66 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 33.

Ces « loques de deuil⁶⁷ » confèrent au vivant les attributs funestes du mort : « les sordes pour les survivants correspondent aux linceuls des morts⁶⁸ ». Le mort et celui qui le pleure sont tous deux dans la proximité immédiate de la mort; ils partagent, pour ainsi dire, les mêmes habits. Le lien qui unit le survivant au mort est présenté visuellement par les sordes, mais on peut aussi penser aux cris des pleureuses qui accompagnaient les funérailles romaines. Aussi l'endeuillé romain ne cherche-t-il pas à atténuer les signes visibles de sa douleur, mais bien au contraire à les exhiber pour maintenir le mort non seulement dans sa mémoire, mais aussi pour rappeler sa présence aux autres. C'est pourquoi il porte les sordes qui évoquent la souillure du cadavre. On comprend alors, comme l'écrit l'auteur, les gémissements des pleureuses et des endeuillés : « celui qui a subi la perte rejoint le perdu au sein de son gémissement; il quitte son corps et se décompose dans l'atmosphère du monde⁶⁹ ». L'endeuillé retrouve métaphoriquement le mort de deux façons : par les sordes qu'il porte et qui rappellent le linceul, ainsi que par les cris qu'il pousse et qui se dissolvent dans l'air, tout comme la vie qui s'émousse et s'affaiblit avec le temps.

Les sordes et les cris jouent une double fonction : ils servent dans un premier temps à exprimer à tous le sentiment de la perte. Le vivant qui les porte, associé au mort qu'il pleure, perd pour un temps la vie en société. Mais le temps passe et, tôt ou tard, l'endeuillé retrouvera ses habitudes et réintégrera

67 *Ibidem*.

68 *Ibidem*.

69 *Ibid.* p. 21.

une vie semblable à celle qu'il menait avant la mort du proche. Vêtements de deuil et cris auront servi alors à extérioriser la douleur et à la rendre objective, en la mettant en évidence devant soi et les autres. Le seul fait de porter les sordes est en soi un geste signifiant. À ce sujet, Quignard cite Junius Gallio : « *Sordidatus es, inquit, fles.* (Vêtu de deuil, dit-il, tu pleures)⁷⁰ »; paroles reprises telles quelles de la bouche d'Albucius dans son court récit « Les habits de deuil⁷¹ ». Dans ces citations que Quignard se plaît à reprendre, le vêtement est directement lié à la tristesse qui s'expose. Les sordes renvoient à un mort, à une perte que l'endeuillé porte non seulement en lui, mais aussi sur lui-même. Dans le récit d'Albucius, l'intrigue se noue autour de la présence insistante d'un jeune homme en habits de deuil qui suit un homme riche. Les habits de deuil et la saleté progressive du jeune homme intimide et trouble l'homme riche qui, coupable d'avoir joué un rôle dans la mort du père du jeune homme, jouit d'un alibi. La présence du jeune homme, par contre, éveille des soupçons et la méfiance envers le riche. Le jeune homme incarne la vengeance du père. En revêtant les habits de deuil et en suivant l'homme riche à travers la ville, il joue deux rôles : celui de présager d'un malheur et de présenter la preuve funeste d'un acte malveillant.

⁷⁰ *Ibid.* p. 33.

⁷¹ Quignard, Pascal, *Albucius*, Folio Gallimard, Paris, 1990, p. 211.

Vêtements de la mort

La saleté du vivant rappelle, dans le cas des sordes, le mort, mais la saleté en général renvoie à une certaine exclusion de la vie en société. Cet état ramène l'être tout près de la vie sauvage. Quignard raconte que vers ses trente ans, Madame de Pompadour fut surnommée la Bestiole et s'éclipsa de la vie publique : « Elle était sale — elle devint très sale. Elle ne jetait rien. Elle conservait jusqu'aux sceaux troués⁷² ». La saleté rappelle d'une certaine façon la vie sauvage, car le sordide dans lequel s'enfonce lentement Madame de Pompadour l'éloigne de la société et la rejette ainsi de ce que Quignard appelle le vœu social : « retailler l'origine, nier l'animalité souche, rompre avec la communauté naturelle⁷³ ». La maladie, quant à elle, lie le personnage à une mort apparente, quoique distante. Ainsi, après une vie publique livrée aux délicatesses multiples, la femme se soustrait à la vie en société et s'exile dans une « crasse » qui caractérise son éloignement social.

Quignard décrit, au chapitre XXVII, une coutume de Mur-de-Sologne qui voulait que, lorsque le dernier enfant d'une femme se mariait, la mère de la mariée portât, accrochés à son dos, des chiffons déchirés. Ces morceaux de tissus servent à montrer au public rassemblé que la mère quitte son rôle de procréatrice pour le passer à la génération suivante : « c'est au linceul que le groupe aimablement fait appel pour renvoyer la femme dans la mère et la mère

⁷² Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, p. 11.

⁷³ *Ibid.* p. 34.

dans l'autre monde⁷⁴ ». Ce linceul porté comme un tas de chiffons rappelle que le passage du temps exige que les rôles que tiennent les parents soient légués à leurs enfants, mais il signifie aussi, à l'instar des personnages lugubres des carnivals, que la mort rôde toujours et qu'elle ne doit pas être reléguée à l'oubli. Ainsi, les tissus défraîchis qu'on accroche au dos de la mère marquent le passage du temps et l'usure des corps : « tous, comme un vêtement, vieilliront Et comme un manteau tu les rouleras. Et ils seront changés⁷⁵ ».

Les tissus sales rappellent le moment où la mère quittera sa place au sein de la société pour la céder à sa descendance, aux plus jeunes qu'elle. Tout comme Madame de Pompadour, vieillie et malpropre, les torchons accrochés au dos signifient que la fin est proche, que la vie dégénère lentement et entraîne la femme vers l'exclusion sociale (la fin de son rôle de procréatrice). Les vieux torchons, les vêtements usés et troués signifient d'autant de façons que le passage du temps use et enlaidit le corps, qui sera dissimulé alors derrière une nouvelle génération vigoureuse. Celle qui fut la mère passe de femme procréatrice — donc désirable — à vieille femme stérile que l'âge et l'état de dégradation excluent peu à peu du monde.

À ce sujet, Quignard fait référence au surnom qu'a reçu le sexe de la femme : « (*majores labiae*) », c'est-à-dire les « guenilles ». Cette remarque de l'auteur évoque un passage de *Madame Edwarda* de Bataille, lorsque la prostituée ouvre les jambes et demande à l'homme devant elle : « Tu veux voir

74 *Ibid.* p. 93.

75 *Ibid.* p. 213.

mes guenilles ?⁷⁶ ». À ce moment du récit, l'homme reste médusé devant ce spectacle qui rappelle à son tour « La tête de la Méduse » de Freud dont nous avons parlé au premier chapitre. Ce terme, tel que Quignard l'utilise, renvoie à une vision du sexe comme à un élément non érotisé. L'auteur expose le lien entre le vieux tissu et le sexe usé de la mère : « Mettre à nu les sordes et les guenilles de l'un et de l'autre (les 'vêtements de jadis' de l'un et de l'autre)⁷⁷ ». Le sexe de la mère est le premier royaume perdu, il se trouve en rapport de similitude aux sordes en ce qu'il représente aussi le deuil. L'enfant perd ainsi le premier espace qu'il a occupé.

Kristeva note que l'origine du deuil et de la mélancolie est similaire : « la théorie freudienne décèle partout le même *deuil impossible de l'objet maternel*⁷⁸ ». Il est facile de lier cette affirmation à ce que peut avancer Quignard lorsqu'il fait référence au ventre de la mère comme du premier royaume. Bien que les mots utilisés soient différents, la perte initiale reste du même ordre. On pourrait expliquer le sentiment d'angoisse qui accompagne cette perte par ce que Freud appelle « l'inquiétante étrangeté », qui est un inconfort par rapport à « l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier⁷⁹ ». Cette crainte est, comme l'affirme Freud, le plus

76 Bataille, Georges, *Madame Edwarda*, Paris, Éditions 10/18, 1956, p. 34.

77 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, p. 42.

78 Kristeva, Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987, p. 19.

79 Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 215.

souvent en lien avec « ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts⁸⁰ ». Sexe et mort se trouvent conjugués dans un même mouvement.

Le sordide, pour Quignard, se situe à la frontière qui départage le lieu où l'excitabilité est encore possible et celui où le dégoût, à l'inverse, rebute le regard. C'est cette frontière quelquefois vague, souvent mouvante, que l'on retrouve thématifiée sous la plume de Quignard. L'auteur ne tente pas de définir de façon descriptive le destin du sordide; son approche laisse place à différentes interprétations. Les nombreux penseurs et écrivains qu'il convoque dressent tout de même un paysage dont il est possible de saisir quelques lignes directrices : l'origine (du) sordide, le sordide et le sacré, et l'objet sordide-perdu.

L'origine (du) sordide

On peut comprendre l'origine (du) sordide en relation avec l'origine humaine. Le corps apparaît alors comme la frontière vers laquelle l'individu se retourne pour penser sa venue au monde. Mais le regard qui se porte sur le corps, et plus particulièrement vers le sexe, met en danger, d'une certaine façon, celui qui regarde. Le caractère sordide qui définit le sexe place l'observateur en une position précaire qui rend le lieu de son origine comparable à une source d'angoisse et d'abjection. Même si le regard ne se porte pas directement sur le sexe mais sur les diverses traces qu'il laisse derrière, il n'est pas garanti que le

80 *Ibid.* p. 246.

spectateur s'évite le tourment d'une rencontre avec l'abject corporel. Les diverses marques qui sont intimement liées au corps sont tout aussi sordides ; les nombreux commentaires à propos des taches de sperme sur la toge impériale de Néron montrent bien l'indignation provoquée par l'exposition publique de ces éléments relevant de l'intimité.

Rappelons-nous aussi les commentaires de Quignard à propos de l'origine de l'être humain : nous venons des sexes et des liquides qu'ils produisent. Aussi, le corps est-il, dès son origine, produit à partir du sordide. On s'étonne peu alors de trouver une citation de Pierre Damien reprise par l'auteur : « le sperme est une saleté sordide quel qu'en soit le destin⁸¹ ». Qu'il serve à la procréation ou qu'il soit abandonné parmi les vêtements ou les draps, il représente soit l'origine honteuse de l'être, soit les traces devenues obscènes d'un désir qui n'est plus.

Plusieurs passages de *Sordidissimes* portent sur la perte. Dans ce cas, l'auteur évoque la perte du désir qui est souvent associée à un lieu ou un espace. Après la jouissance, le désir quitte le corps et les traces qu'il a laissées deviennent, à leur tour, vides de sens et abjectes, aux yeux mêmes de la personne chez qui elles avaient pu, quelques instants plus tôt, susciter violemment ce désir.

Dans le conte de Korok, Quignard met en évidence la relation des sexes au sordide. Alors que tout meurt près de la rive d'un fleuve, un jeune homme et

81 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 41.

sa mère survivent tant bien que mal, tous deux malades et affaiblis. Korok trouve en rampant dans des buissons une limace rouge : « elle était suintante, dégoûtante, mais il avait faim⁸² ». La limace le convainc de ne pas la manger et il décide de la rapporter à la hutte en prenant soin de la soustraire à la vue de sa mère. La nuit, elle lui procure du plaisir en caressant le sexe de Korok qui retrouve ainsi la force d'aller chasser. Le matin, il voile la limace de feuilles de fougères. Mais lorsque la mère découvre l'insecte, elle le tue, dégoûtée à sa vue. Quand Korok apprend que sa limace est morte, il quitte le foyer sans jamais revenir.

Bien qu'elle soit gluante et immonde, la limace procure des plaisirs qui guérissent Korok et lui permettent de nourrir sa mère. La jouissance qu'il en tire sauve le foyer de la faim. Korok se soucie peu de l'aspect répugnant de la limace, car il tire une grande satisfaction de sa présence dans sa couche la nuit. Mais lorsque sa mère découvre la limace, elle n'est plus à ses yeux qu'une ordure à jeter : « Qu'est-ce que Korok fait avec cette saleté-là?⁸³ », se demande-t-elle. Elle la tue sans penser aux conséquences de son geste.

La mère est dégoûtée par la limace; elle n'amorce pas une conversation avec celle-ci qui aurait pu la sauver, car leur dialogue est impossible. La limace-sexe féminin n'est, pour la mère, qu'une fange qui empestait la couche de son fils. Elle ne peut pas comprendre les bienfaits de cette abjection, en dégustant la nourriture que lui rapporte son fils. Elle est pourtant perdante elle aussi : en

82 *Ibid.* p. 51.

83 *Ibidem.*

tuant la limace, elle perd la source qui subvenait à ses besoins. Elle perd celui qui la nourrissait grâce à la limace, faute de n'avoir pas résisté à la tentation de soulever les feuilles de fougères qui la recouvrait pour satisfaire sa curiosité, et ce, malgré l'interdit de son fils. Un voile de trop a été levé, et les personnages du conte courent alors à leur propre perte.

Les vêtements, comme nous l'avons vu, sont liés à la honte du corps et du même coup en augmentent l'attrait et le charme. Mais les diverses relations du corps aux vêtements ne vont pas toutes en ce sens. Si certains vêtements servent de parure, d'autres au contraire finissent par être corrompus par le contact rapproché avec le corps. Ce qui est au plus près des sexes est, en effet, souvent associé au caractère sordide. Si les sous-vêtements sont une preuve probante de cette association, d'autres éléments en contact avec le sexe sont aussi liés au sordide.

C'est le cas de la « capote anglaise » donné en exemple par Quignard. Ce que recouvre le voile doit être soustrait au regard pour préserver d'une vision sordide : « le phallos se tient derrière le sexe recroquevillé qu'on recouvre du voile [...] on peut prendre la capote anglaise usagée comme exemple d'objet du dégoût. Comme velum du dégoût⁸⁴ ». Au plus près des sexes, le condom est, pour ainsi dire, au cœur des ébats sexuels, et il se trouve rapidement recouvert de sécrétions; usé, il est jeté, encore humide, témoin d'un désir satisfait et, par conséquent, de la disparition du phallos.

84 *Ibid.* p. 24.

En spécifiant l'état du pénis après l'utilisation du préservatif, Quignard met l'accent sur la perte du désir et la disparition du volume du phallos, puisque le pénis mou ne possède pas les qualités nécessaires pour tendre le condom. Le pénis flasque correspond à la capote usée. Le « vélum du dégoût » rappelle ainsi non seulement les traces gluantes d'un ancien désir, mais aussi la force et la rigidité perdue, le retour au sexe sordide.

Albucius, maître à penser

Le sordide est un thème qui marque profondément l'écriture de Quignard. C'est ce que tend à montrer la conception de la nudité et des corps chez lui ainsi que leur relation à la mort et au deuil. Mais le sordide résulte de plusieurs aspects différents et tire son origine de la distinction rendue possible par l'acquisition du langage : « seuls les hommes parlants connaissent la séparation du propre et du sale⁸⁵ ». On serait porté d'ajouter que seuls les hommes distinguant le propre du sale peuvent trouver en la chose sale un objet de fascination, mais nous reviendrons sur ce sujet un peu plus loin.

Si nous voulons déterminer quelles sont les principales caractéristiques du sordide chez Quignard, nous ne pouvons nous passer d'évoquer un personnage dont parle l'auteur dans plusieurs de ses œuvres : Caius Albucius Silus. Il s'agit d'un personnage que Quignard invoque souvent pour aborder le sordide, puisque Albucius est en quelque sorte un modèle pour tout ce qui concerne la pensée du sordide ou des choses sordides. Personnage historique

85 *Ibid.* p. 41.

réel, Albucius fut orateur et rhétoricien. Quignard affirme, dans l'avertissement qui précède *Albucius*, qu'il s'est approprié la vie du Romain. Les différents fragments que nous présente l'auteur à propos d'Albucius proviennent de la rencontre de données historiques et d'éléments fictifs.

Ce penseur romain a réfléchi, affirme Quignard, à propos du sordide et de sa définition tout au long de sa vie : « Albucius Silus : Ma pensée (*cogitatio*) se rue vers des objets tout à fait indignes (*sordidissima*)⁸⁶ ». Le rapprochement de la citation précédente avec le titre de l'œuvre étudiée marque que cette parenté n'est pas le fruit d'un hasard, mais qu'il s'agit d'une relation de filiation qu'entretient Quignard à la pensée d'Albucius. *Sordidissimes* prend la forme qu'affectionne particulièrement Quignard, composée de fragments rassemblés en chapitres ayant souvent pour titre le sujet qui y est traité. Plusieurs de ces fragments ont des thèmes qui pourraient être considérés comme les *sordidissima* d'Albucius, comme autant d'objets auxquels la pensée de Quignard s'attarde sans tenter de suivre les règles du bon goût, mais en plongeant tout au contraire dans les sujets en apparence triviaux qui lui donnent à réfléchir.

Le monde d'Albucius se construit d'objets divers. Comme l'affirme Quignard : « 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 »⁸⁷. Albucius s'étonne et, en quelque sorte, se délecte à la vue de petits objets jetés et perdus, tout comme le personnage

⁸⁶ *Ibid.* p. 33.

⁸⁷ Quignard, Pascal, *Albucius*, Paris, Gallimard, 1990, p. 44.

principal des *Escaliers de Chambord* : tous deux collectionnent, chacun à sa façon, ce qui n'a pas en soi de valeur.

Les anciens jouets que recherche Édouard n'ont de valeur qu'en tant qu'ils sont des objets qui ont été abandonnés, laissés derrière, donc dont la valeur ne fut que passagère. Un enfant qui s'amuse avec un jouet le délaisse un jour, or la valeur qu'il avait à ses yeux conserve pour Édouard l'aura qui l'éclairait à ce moment. Collectionneur invétéré, il ne s'attache pas à tous les jouets dont il fait le commerce, mais aux seuls objets qui ont pour lui une importance parce qu'ils sont en apparence sans valeur marchande et banals, comme la barrette bleue sur laquelle est moulée une petite grenouille. Les objets qu'Édouard collectionne servent à tisser un lien jusqu'au souvenir refoulé d'une expérience traumatisante qui lui rappelle l'absence d'une personne aimée. Le collectionneur tente inconsciemment de retrouver par les jouets et les reliques de l'enfance un prénom qui lui échappe. Sa recherche s'oriente ainsi vers la réminiscence d'une expérience de sa propre enfance, expérience qui a laissé des traces dans sa psyché bien qu'elle fut reléguée à un coin obscur de sa mémoire où sa pensée s'égare parfois sans trop comprendre ce qu'elle y trouve.

L'aura du regard a donc laissé une trace pour ces deux personnages quignardiens sur les objets délaissés. Albucius est attiré par les objets usés, mais aussi par les endroits sales (latrines) et les animaux à l'apparence grotesque (par exemple, le rhinocéros). La vision de ces objets suscite chez lui une certaine volonté à les intégrer partiellement à un tout. Le roman, tel qu'il le conçoit, est ce lieu où il peut déposer la récolte de ses images obscènes et de ses

sensations fugitives. Pour le personnage des *Escaliers de Chambord*, la recherche n'a pas pour but de rassembler ce qui reste ou ce qui a été jeté, mais plutôt de résoudre une énigme que lui posent ses propres souvenirs confus. Albucius ne cherche pas à en venir à une conclusion. Pour lui, les objets sordides lui parlent sans chercher un but précis : ces *sordidissima* proviennent d'une « saison qui est étrangère non pas à tout langage mais au tout du langage⁸⁸ ». Tel que le dépeint Quignard, Albucius ne chercherait pas à rassembler ces objets et ces images vers une quelconque conclusion, mais bien à souligner l'exclusion qui les caractérise.

Si nous évoquons Édouard plutôt que d'autres personnages qui pourraient tout aussi bien témoigner de la relation à l'objet chez Quignard, c'est que l'auteur affirme qu'un lien intime unit *Les escaliers de Chambord* à *Sordidissimes* : « ce livre que j'écris et que je nomme *Sordidissimes* je l'ai déjà écrit, jadis, sous forme de roman [...] ce sont *Les escaliers de Chambord*⁸⁹ ». Ce que l'on souhaite mettre en évidence ici est qu'il est possible d'établir un lien entre les deux ouvrages en ce qui concerne seulement l'importance accordée aux objets perdus. Le personnage principal des *Escaliers de Chambord* se promène avec, dans la poche de son gilet, une petite barrette bleue en forme de grenouille faite de plastique qu'il a trouvée près d'un dépotoir. Il se raccroche à cet objet sans valeur, il le tient dans sa main et tente ainsi de retrouver des

88 *Ibid.* p. 72.

89 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 72.

bribes de son enfance qu'il a oubliées, ainsi que le nom d'une petite fille qu'il avait connue et dont il ne sait plus l'identité. Ainsi, ce n'est pas tant l'objet en tant que tel qui possède une valeur, mais bien ce qui se cache derrière : « c'est peut-être, au-delà de la barrette, une natte invisible⁹⁰ ».

Ce qui fait l'objet de longues recherches de la part d'Édouard se réduit le plus souvent à de simples petits objets « tout à fait indignes ». Ils évoquent surtout ce qui n'est plus : les joies perdues, les souvenirs anciens ou oubliés. Ils prennent leur valeur précisément d'avoir été abandonnés. Édouard est un collectionneur d'objets perdus qui viennent d'un autre royaume : « les jouets, ce ne sont pas les objets de ce monde. Il y a eu un autre monde qui a précédé cette lumière où nous baignons⁹¹ ».

L'abject de Kristeva

Le sordide chez Quignard peut facilement être mis en rapport avec l'abject tel que l'a théorisé Julia Kristeva, en particulier dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*. Plusieurs caractéristiques de l'abject correspondent à celles du sordide de Quignard, puisque l'abject est compris également comme une frontière ambivalente : « ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette⁹² ». On retrouve ici la même tension ambivalente entre le goût et le dégoût, entre ce qui attire et repousse, qu'on a pu analyser chez Quignard. L'abject se situe dans

90 Quignard, Pascal, *Les escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard « folio », 1989, p. 46

91 *Ibid.* p. 45.

92 Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

cette ambivalence, cette indécision entre le plaisir et la répulsion. Ce qui constitue l'abject n'est pas uniquement ce qui dégoûte par son aspect; c'est plutôt, comme le spécifie l'auteur : « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre⁹³ ». Ainsi, ce n'est pas tant ce qui est repoussant à voir qui crée cet inconfort dans lequel l'abjection place le sujet, qu'une chose qui le touche plus profondément et devant laquelle il sent l'ordre du monde chavirer, comme si une limite à ne pas franchir avait été dépassée.

Il y a aussi un lien à établir entre le sordide, l'abject et le langage. Mais si, chez Quignard, la distinction entre sordide et langage n'est possible qu'après l'acquisition de ce dernier, dans la pensée de l'abjection de Kristeva, la répulsion vient avant même l'arrivée du langage. Cette répulsion serait la marque d'autant de tentatives jusque-là manquées de se séparer de l'objet premier, c'est-à-dire de la mère. Kristeva évoque « la violence immémoriale avec laquelle un corps se détache d'un autre pour être⁹⁴», pour définir la scission de l'enfant à la mère. Ce moment de la relation à la mère est immémorial. Il n'agit donc pas de façon consciente chez l'individu, mais l'abjection renvoie tout de même à cette rupture : « l'abject nous confronte [...] à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité "maternelle" avant même d'ex-sister en dehors d'elle grâce au langage⁹⁵ ». Selon cette pensée, l'abject renvoie à cette violence qui, tout comme un palimpseste, ne laisse de

93 *Ibid.* p. 12.

94 *Ibid.* p. 17.

95 *Ibid.* p. 20.

traces qu'en filigrane : dans de petites aspérités que l'on sent lorsqu'on trace par-dessus l'histoire de la fondation du sujet.

Le langage détient chez Kristeva, comme chez Quignard, la fonction clef de pouvoir non seulement subir l'abjection, mais aussi de l'extérioriser, de l'exhiber comme un objet posé par-devant. Dans l'expression « jeter-devant », telle que l'utilise Quignard lorsqu'il parle de l'objet, il convient de spécifier que l'importance est mise sur le « jeter ». L'objet sordide est d'abord jeté devant soi, c'est de ce rejet que lui proviennent ses principales caractéristiques qui l'assimilent à un « déchet ». Il est jeté devant soi comme on se tient devant quelque chose qui nous bouleverse, par exemple devant un mort : « ces formes sont jetées-devant (*objiciuntur*). L'objet est ce mort jeté devant les yeux ouvrant la bouche dans la faim⁹⁶ ».

Ce qui est perdu prend, sous la plume de l'auteur, plusieurs formes. Quignard souligne, lorsqu'il parle de l'origine de l'être, qu'elle concerne le moment invisible et à jamais perdu de sa propre création, scène d'où il était absent mais qui l'a conçu. Le premier moment dans l'engendrement d'un individu est un moment perdu. Quignard ne relie pas directement l'abject à la relation avec la mère, mais lorsqu'il évoque l'objet perdu, il en parle implicitement : par exemple, quand il rappelle que les *symbola* grecques étaient des morceaux de tissu ou de poterie déchirés ou brisés, qui « dès lors qu'ils

96 *Ibid.* p. 129.

s'encastrent les uns aux autres, établissaient la reconnaissance⁹⁷» et permettaient aux mères de retrouver l'enfant qu'elles avaient délaissé à sa naissance. Il décrit aussi que la mère qui n'est jamais revenue engendre ce qui est laissé derrière : les *skybala*. Le monde des *skybala* se compose de tout ce qui n'a pas retrouvé la partie manquante de l'objet ou ce qui est naturellement jeté : « excréments d'une bête qui est passée, restes d'un repas⁹⁸ ». Tous deux témoignent d'une scène qui a déjà eu lieu et des ordures ou des traces qui en sont issus. Les deux types d'objets sont divisés selon leur destin réciproque : celui d'être intégrés à un tout ou d'être rejetés en bloc. Le domaine de l'abject se constitue, autant chez Quignard que chez Kristeva, des objets jetés.

Le sordide et le sacré

La nécessité de cacher à la vue n'a pas uniquement pour but de préserver la pudeur ou de conserver l'observateur hors de danger; certaines choses exigent, de par leur propre nature ou par ce que l'humanité en a fait, d'être soustraites au regard. La distinction entre le propre et le sale engendre une division qui rappelle l'ordre créé par le geste initial et fondateur qu'est le rejet. C'est ainsi que le présente Kristeva :

c'est d'être exclue comme objet possible, d'être déclarée non-objet du désir, d'être abominée comme ab-ject, comme abjection, que la saleté devient souillure et qu'elle fonde sur le versant désormais dégagé du « propre », l'ordre ainsi seulement (et donc: toujours déjà) sacré⁹⁹.

97 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 83.

98 *Ibid.* p. 84.

99 Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 80.

Ce qui est banni se trouve voué aux ténèbres, il tient le rôle de la partie que l'on cache et rejette soigneusement pour vivre en paix. C'est à cet égard que l'abject et le sacré partagent un sort semblable : « le sacré et le malpropre ne peuvent se distinguer. Comme le sang. Ce qui est prohibé, ce qui est souillé, ce qui est soustrait à la vue, ce qui est mis à l'écart ne se distinguent pas¹⁰⁰ ». On trouve un extrait semblable dans *Les ombres errantes*, au chapitre XXXIII : « Le sacré, le malpropre, ce qui peut souiller, ce qu'on doit placer à part (ou dérober à la vue) sont mal distincts¹⁰¹ ». Ce qui est relégué sous un voile forme un même ensemble, lié par la nécessité d'être retiré de la vision, mais aussi par l'étrange sensation que ces choses proviennent d'un autre domaine qu'elles incarnent et représentent.

Le sacré et l'abject engendrent chacun à leur façon un ordre qui délimite ce qui se touche ou se voit de ce qui doit être recouvert d'un voile ou relégué dans l'ombre. Si Quignard affirme que « l'objet sacré est le trompe-l'œil de l'objet perdu. Il égare le regard¹⁰² », c'est qu'il considère que le premier peut prendre la place du second, non pas dans une relation juste mais dans un rapport de suppléance, ce qui explique l'utilisation du terme « trompe-l'œil ». Un exemple de l'objet sacré recouvert dans l'œuvre de Quignard se retrouve, entre autres, dans *Le sexe et l'effroi*, où est évoquée à plusieurs reprises une corbeille de jonc dans laquelle se trouve l'objet sacré recouvert d'un tissu : « On appelait

100 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 87

101 Quignard, Pascal, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 106.

102 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 30.

liknon la corbeille sacrée où était déposé le *phallos* qu'on allait montrer¹⁰³ ». Tout au long de cette œuvre, Quignard évoque le dévoilement des objets sacrés, en particulier le *phallos* des cultes de Dionysos et de Liber Pater.

L'abject de Kristeva pose les bases d'une distinction qui permet d'établir un ordre, valable autant pour un individu que pour toute une société. Mais cet autre monde, qui prend sa source dans le sordide, peut aussi être intérieur. Les lois renversées, les frontières violées et les interdits bafoués varient dans la perception de chaque individu. C'est pourquoi on dit de ce royaume qu'il est personnel, puisque le sordide ne résulte pas initialement de la parole ou de la pensée, mais bien des sensations. On pourrait affirmer, à l'instar de Quignard « [qu']un homme qui parle peut se contredire. Un homme qui sent n'a pas en sa puissance de contre-sentir¹⁰⁴ ». L'auteur évoque ainsi l'urgence de cacher sous un voile ce que nous n'avons pas en notre pouvoir d'ignorer. Cette nécessité révèle que la relation du sujet au sordide est d'une intimité agréablement douloureuse puisqu'elle bascule à tout instant de la jouissance à la répulsion et de la répulsion à la jouissance. Quignard explique cette ambiguïté du sordide ainsi : « tel est le critère du sordide : un sentiment de gêne nous avertit de sa présence. Reste à s'approcher de lui, à s'en saisir et à la tisser à l'œuvre d'art. Le plus bas devient le plus touchant¹⁰⁵ ».

103 Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « folio », 1994, p. 319.

104 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 236.

105 Quignard, Pascal, *Albucius*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

L'objet perdu

L'objet sacré, tel que le présente Quignard, apparaît comme le remplacement d'un autre objet, mais il demeure lui-même inaccessible, d'où lui vient cette aura sacrée comme s'il provenait d'un autre monde. Cet objet sacré est inaccessible non pas parce qu'il est hors de notre portée, mais plutôt parce que des conventions sociales intériorisées nous en interdisent la proximité, la vue ou le contact. On pourrait dire, d'un autre point de vue, que l'identité même de cet objet substitué par un autre est ce qui reste hors de portée. Cet objet est, dès lors, toujours déjà perdu : « c'est le perdu qui définit l'objet. Et c'est le hors d'usage qui définit le dégoûtant, l'effrayant, le maudit, le consacré, le sacré¹⁰⁶ ». Le hors d'usage est relié à la peur de l'inceste, il se crée alors entre le sujet et l'objet une frontière qu'il ne peut aisément transgresser. Le sordide tout comme l'abject assurent l'impossibilité d'un retour en arrière. Kristeva cite d'ailleurs Lacan à propos de la relation d'objet comme quoi elle serait un « instrument à masquer, à parer le fond fondamental d'angoisse¹⁰⁷ ». C'est ce sentiment de perte menant à l'angoisse qui confère à l'objet sacré le rôle essentiel de la pièce manquante enfin remplacée.

Quignard décrit ainsi l'origine de l'objet : « l'objet est d'abord un phénomène subjectif qui prend son origine dans la carence, l'absence, la

106 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 226.

107 Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 43.

privation, l'invisibilité¹⁰⁸ ». L'objet vient d'un manque, de la sensation même qu'il devrait y avoir quelque chose là où il n'y a rien. L'image de la mofette ou encore de la laisse de la mer que Quignard utilise, montre bien cette disparition ou cette absence qui laisse tout de même derrière elle la trace de son passage. Nous élaborerons davantage au sujet de ces images au prochain chapitre.

Le sujet se trouve marqué par cette empreinte à l'origine voilée, qui fait place aux façons les plus diverses de reconnaître et de se réapproprier l'objet perdu qui est à jamais inaccessible : « ce qui n'est même pas un objet du premier monde est ce "perdu" qui fait désirer celui qui désire tel ou tel objet¹⁰⁹ ». Le premier royaume auquel l'auteur fait référence est le monde avant la naissance, c'est-à-dire l'espace occupé dans le ventre de la mère qui est un lieu perdu à jamais suite à la naissance. Le monde d'avant le langage reste lui aussi fermé à la connaissance du sujet. Ainsi, les premiers moments de la vie resteront obscurs et la recherche de l'origine de l'objet sera pris dans un premier jeu de miroir puisque « ce qui se tient en amont de ce qui tente et de tout ce qui apparut ou est capable d'apparaître, comment cela aurait-il une image?¹¹⁰ » L'homme tente tout de même d'en composer une, selon ses désirs, mais cette solution de remplacement n'offre pas de satisfaction et toujours le sentiment de vide persiste : « tout être vit à partir d'un petit signal fascinant trouvé dans un

108 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 132.

109 *Ibid.* p. 48.

110 *Ibidem.*

autre être et comme sans cesse perdu pour lui-même¹¹¹ ». L'image toujours manquante laisse planer l'ombre de son absence.

Ce fantôme intrigue particulièrement Quignard. On retrouve dans *Sordidissimes* de très nombreuses références à la perte ou au deuil. L'objet perdu peut être évidemment relié à la mort, tout comme le quatrième chapitre dans lequel l'auteur évoque les moulages qu'ont créés les corps des habitants morts à Herculaneum. Les corps brûlés ont laissé les traces de leur mort. Or bien que les cadavres soient disparus, il reste derrière eux ce volume d'espace vide qui témoigne de leur présence passée. Mais le deuil de l'objet est aussi relié à la perte. Dans la jouissance le désir est perdu : « même chose pour la période d'inexcitabilité après le coït chez les hommes. Durant un moment, la femme devient "objective" aux yeux des hommes mûrs. Elle n'attire plus [...]»¹¹² ». La perte du désir dans la jouissance représente la satisfaction impossible. La femme qui n'attire plus, la *dé-turgescence* de la verge, évoque non pas que le désir est satisfait, mais bien qu'il manque à l'appel. Le deuil comme perte est exemplifié par la référence à Héloïse et Abélard au chapitre XVLIV : « Le seul objet du deuil est génital. Telle est la thèse que défendit Héloïse dans le livre qu'elle laissa¹¹³ ». L'objet du deuil tel que le conçoit Quignard n'est pas si étranger à la conception d'Héloïse, le premier royaume perdu étant le sexe de la mère. Plus tard, le sexe jouissif et pourtant insatisfaisant des autres incarne l'impossible union totale de deux corps.

111 *Ibid.* p. 47.

112 *Ibid.* p. 133.

113 *Ibid.* p. 139.

Il convient de souligner une autre distinction entre la pensée de Quignard et celle de Kristeva en ce qui concerne le deuil, qui consiste dans la notion de l'objet ou de la chose. Quignard évoque l'objet surtout en référence à Lacan et à l'objet petit *a*, comme l'a souligné Chantale Lapeyre-Desmaison en étudiant la notion d'*agalma*¹¹⁴. Elle souligne que celui-ci n'est jamais plus qu'une image et que son relais assure la possibilité de la relation à l'objet qui est, selon cette conception, toujours différée. Selon Quignard, l'*agalma* se réfère d'abord à « l'objet artificiel laissé dans la tombe du cadavre. [...] l'endeuillé laissait à l'autre ce qu'il aimait le plus¹¹⁵ ». Il est donc lié à la perte et au deuil, le cadavre restant marqué par la vie qui l'animait. C'est ainsi que Quignard explique ce qui est à l'origine de l'objet *a* : « le manque vital d'un être sexué, voilà ce que cherchait à désigner Jacques Lacan en inventant son objet petit *a*. Ce sont ses espérances, ses carences, sa colère, son désir, ses défis, qui manquent le plus dans le mort¹¹⁶ ». Ironiquement, le cadavre reçoit l'objet qui représentait le plus ce qu'il aimait ou ce qu'il aurait désiré recevoir au cours de sa vie; c'est une ultime tentative de lui rendre possible la promiscuité, même dans la mort, avec l'objet de ses désirs.

114 Lapeyre-Desmaison, Chantal, « Pascal Quignard : une poétique de l'agalma », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 39.

115 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 46.

116 *Ibid.* p. 47.

Pour le survivant, le deuil « définit le long travail impossible pour retourner au temps d'avant¹¹⁷ ». Dans la longue analyse qu'il serait possible de faire du « jadis » chez Quignard, nous nous contenterons pour le moment de souligner que le deuil et le jadis partagent des similitudes. La relation du corps et du temps est ainsi mise en parallèle : « corps perdu et jadis sont tout proche l'un de l'autre¹¹⁸ ». Ils renvoient, d'une certaine façon, à la même impossibilité : celle de retrouver un temps ou un lieu qui n'est plus, que ce soit le corps maternel qui représente le premier royaume ou le corps de la personne aimée avec laquelle le sujet essaie de revivre la sensation d'une unité avec un autre individu.

Kristeva, dans *Soleil noir*, n'utilise pas la notion d'objet pour évoquer ce qui est perdu pour le mélancolique ou le dépressif, qu'elle nomme la « Chose ». Plus près de la philosophie, elle se réfère au travail de Heidegger¹¹⁹ qui reprend, en la creusant, la pensée de Kant autour de la « chose en soi », « en y entendant le "quelque chose" qui, vu à rebours par le sujet déjà constitué apparaît comme l'indéterminé¹²⁰ ». La Chose renvoie à la conception d'un élément immémorial qui influence le fonctionnement du désir sans qu'il puisse être nommé par le sujet. En ce qui concerne l'objet, celui-ci renvoie à « la constance spatio-temporelle que vérifie une proposition énoncée par un sujet maître de son

117 *Ibid.* p. 140.

118 Quignard, Pascal, *Abîmes*, Paris, Gallimard « folio », 2002, p. 49.

119 Plus précisément à *Qu'est-ce qu'une chose?*.

120 Kristeva, Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987, p. 22.

dire¹²¹». Tout en étant inaccessible, l'objet peut apparaître dans le langage au contraire de la Chose.

On ne pourrait pas nécessairement prétendre que chez Quignard, le dire provient d'un maître en position de pouvoir comme le laisse entendre la définition de l'objet qu'utilise Kristeva. Si toujours l'objet se désiste et que le discours cherche à remplir le vide créé dès les premiers instants de la vie terrestre, comment pourrait-on croire à une manipulation volontaire et intégrale de la parole? La parole cherche peut-être à masquer une impuissance initiale, mais elle n'accède pas à une définition de l'objet en tant que tel. Le manque qui se situe à l'origine, chez Quignard, est l'impossibilité d'assister à la scène de la création du sujet. Il souligne ainsi que l'humain n'est pas maître ni même témoin des premiers instants qui l'ont engendré.

L'acte même de penser n'assure pas la connaissance à propos de l'objet du manque. Quignard évoque l'illusion qu'engendre le sentiment de privation : « Penser, c'est regretter. Regretter c'est voir ce qui n'est pas sous les yeux. C'est la faim qui hallucine ce dont elle manque¹²² ». Il ne s'agit pas ici de renverser la conception de la Chose telle que la présente Kristeva, mais bien de démontrer que Quignard s'est gardé des concepts de la philosophie pour en proposer d'autres qui répondaient aux nécessités de ses théories à propos de l'objet.

121 *Ibidem*.

122 Quignard, Pascal, *Abîmes*, Paris, Gallimard « folio », 2002, p. 48.

Toujours est-il que la Chose, dans sa relation ambivalente au sujet, se présente comme un « pôle d'attraction et de répulsion¹²³ » à partir duquel, dans le deuil, s'enchaînent autant de sentiments contradictoires. Tout comme l'abject, la Chose joue un rôle déterminant dans la délimitation du sujet : « ma Chose nécessaire est aussi absolument mon ennemi, mon repoussoir, le pôle délicieux de ma haine¹²⁴ ». Selon Kristeva, la Chose appartient au domaine du dépressif et du mélancolique. On ne pourrait dire que le discours de Quignard, dans *Sordidissimes*, s'oriente vers des archétypes semblables. Le jeu perpétuel du voilé-dévoilé, de l'objet perdu mais jamais auparavant totalement possédé, marque que le deuil est à l'œuvre tel un « soleil noir », abîmant de sa radiance l'illusion d'un monde limpide et compréhensible dans sa totalité. Les frontières de l'abject et du sordide ombragent les désirs et instaurent des limites entre eux que l'on tente de voiler sans pouvoir toutefois les ignorer.

123 Kristeva, Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987, p. 22.

124 *Ibid.* p. 25.

Chapitre 3

Un voile, une toile

Le sordide fait appel à une sensibilité intérieure et personnelle, il s'attache plus spécifiquement à un des sens : la vue. Si nous avons abordé, dans le premier chapitre, la relation de la vision au corps habillé ou dénudé, nous proposerons ici une réflexion sur le regard et le désir dans *Sordidissimes*. Royaume des illusions et des faux-semblants, qui s'oppose à l'image représentant le moment sublime de l'*alètheia*, ce qui a trait à la vue en psychanalyse renvoie, entre autres, à la relation d'objet. La projection des fantasmes et des désirs sur l'objet — ici encore l'objet en tant que jeté et/ou perdu selon le point de vue de Quignard — permet de mettre en évidence le voile qui se pose comme écran.

Diverses œuvres picturales sont convoquées par l'auteur dans les différents ouvrages que nous avons commentés. Or la relation du texte à ces images n'est pas si simple qu'il y paraît puisqu'il ne s'agit pas uniquement de références. Le voile prend la forme de la toile du peintre sur laquelle se déposent les angoisses et les rêves de l'humanité.

Ce qui se trouve le plus souvent au centre des préoccupations de l'auteur lorsqu'il évoque des tableaux de peintres est la présence d'un objet ou l'absence du désir. Très près de la psychanalyse, Quignard trace un chemin à travers les différentes œuvres qu'il met en scène et qui le mènent à s'approprier des concepts provenant d'autres penseurs. Ainsi, la relation à l'objet, qui est centrale à la formation et à l'identité du sujet, est théorisée par lui en rapport au concept clé provenant de la pensée de Lacan : l'objet *a*. Ce concept lacanien se résume à un objet de substitution visant la satisfaction du désir quand l'objet « réel » manque à l'appel.

Quignard place en parallèle l'objet *a* de Lacan avec les « *sordidissima* » d'Albucius et la *part maudite* de Bataille. Ce rapprochement, qu'on retrouve au chapitre XII « l'invention de l'objet petit a », met en valeur la relation des notions mentionnées : toutes entretiennent un lien avec l'érotisme. On peut ainsi souligner, comme le fait Jean-François Sauverzac, que « l'érotisme constitue au cœur de l'être humain une faille impossible à réduire. Rien ne saurait exorciser

cette 'puissance interne de déséquilibre'¹²⁵ ». Selon Quignard, c'est toujours dans un mouvement constant, mais futile, que l'homme cherche à satisfaire ses désirs. L'objet perdu devient alors la représentation de cette quête infinie : le deuil et l'angoisse jonchent la route de l'éternel voyageur.

Que le regard soit jeté sur le vêtement, sur le linceul ou sur la toile d'un peintre, c'est une recherche de nature similaire qui s'exprime puisque l'objet parfait, c'est-à-dire totalement satisfaisant, n'existe pas. C'est toujours par des jeux de miroirs que l'objet, d'un même élan, se découvre et se perd à la fois en ses propres reflets. Ainsi, on pourrait affirmer, à l'instar de Lacan soulignant une caractéristique de la relation d'objet chez Freud, « que toute façon pour l'homme de trouver l'objet est, et n'est jamais que, la suite d'une tendance où il s'agit d'un objet perdu, d'un objet à retrouver¹²⁶ ». Il s'agit d'un objet de remplacement, qui vient en supplée un autre. On en aperçoit, le plus souvent, que le reflet fuyant. Si Jacques Lacan utilise l'expression « l'objet *a* », Quignard, sans réutiliser le terme avec la même définition, l'étudie et le dépeint sous une lumière qui lui est propre, dont les différentes facettes se révèlent au fil des fragments de *Sordidissimes*.

Si ce concept offre un point de rencontre important entre les deux écrivains, il n'est pas cependant l'unique lien qui unit leur pensée. Comme nous l'avons déjà souligné, Quignard reprend dans *Sordidissimes* un apologue qui se

125 de Sauverzac, Jean-François, *Le désir sans foi ni loi*, Paris, Aubier, 2000, p. 23.

126 Lacan, Jacques, *Séminaire*, Tome IV, *La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p 14-15.

trouve aussi chez Lacan. Il s'agit de l'épisode entre deux peintres de l'Antiquité : Parrhasios et Zeuxis. Par de nombreuses références au monde de la peinture, il est possible de retracer plusieurs parallèles entre l'art pictural et les concepts que l'auteur a lui-même développés. Avec ces deux paradigmes majeurs, nous tenterons de démontrer que le lien à l'art, en particulier à la toile et au regard, peut se révéler un point de rencontre intéressant entre les deux auteurs.

L'objet petit a

Dans le chapitre XII de *Sordidissimes*, Quignard introduit la première référence explicite à Lacan en abordant ce concept qui détient une importance commune dans la pensée de chaque auteur. Pourtant, suivant en cela le conseil de Bayard, il serait plus intéressant ici de retracer ce que Quignard s'approprie de la notion mise en place par Lacan plutôt que d'en chercher une simple application dans son œuvre.

L'objet *a* n'est pas sans lien avec le sordide tel que le conçoit Quignard. Il ne s'agit pas cependant d'une simple équivalence. Lorsque l'auteur parle de l'objet *a*, il le met en rapport avec le désir et l'angoisse. Dans la première référence, il se présente en relation avec les vêtements et les parures exotiques. Ce sont les mousquetaires qui, en exhibant « leur chapeau en castor du Canada surmonté du panaché de plume d'autruche de Sénégambie¹²⁷ » lors des salutations, mettent en évidence la fonction même de cette pièce de costume.

¹²⁷ Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 44.

Quignard est catégorique à ce sujet, il reformule un paragraphe en le condensant ainsi : « Je suis formel : Les mousquetaires faisaient tourner l'objet petit *a*¹²⁸ ». Le chapeau aux matériaux rares et dispendieux que ces hommes présentaient en abaissant légèrement le haut du corps, met en évidence non seulement la richesse et le prestige du possesseur, mais aussi une force symbolique qu'il sert à représenter.

Comme nous l'avons vu plus tôt, les vêtements confèrent à ceux qui les portent certains pouvoirs. Celui des mousquetaires, dans le cas qui nous intéresse, est de pouvoir exhiber devant eux, par les marques de politesse d'une salutation aux mouvements précieux, leur condition sociale et leur puissance qu'il serait tentant d'assimiler à la puissance sexuelle. On pourrait alors voir dans le chapeau du mousquetaire une variation de la braguette saillante des Portugais, la différence majeure résidant dans le déplacement de la marque de la virilité, qui passe d'une pièce d'étoffe bombée au niveau du sexe à un couvre-chef tenu à la main.

Dès le troisième paragraphe, Quignard souligne, en recourant à un critique lacanien, Jean Allouch, que la conception de l'objet *a* est liée à l'angoisse : « Il [Lacan] méditait alors sur l'angoisse. L'objet qu'on aime est aussitôt perdu dans la jouissance génitale — comme le sexe tendu qui s'y rapetisse¹²⁹ ». Nous avons déjà souligné que cette idée, basée sur la perte du

128 *Ibidem*.

129 *Ibid.* p. 45.

volume du désir, se retrouve entre autres dans *Le sexe et l'effroi*. L'angoisse, dans ce cas, réfère non seulement à la peur de la castration, mais aussi à la peur de perdre l'objet désirable. Le *fascinus* régresse en redevenant pénis, le corps de l'autre n'étant plus apte à provoquer la poussée du désir pendant un temps mort. Ce moment serait celui de l'angoisse. En ce qui à trait à la perte du volume du désir, liée à la peur de la castration, elle signale qu'un deuil doit se faire qui résulte de la relation à l'objet. Ainsi, nous pourrions dire qu'à la peur de la castration, que l'on doit comprendre chez Quignard comme une perte de soi — perte du sexe plus grand que nature devenu *fascinus* —, s'ajoute l'angoisse engendrée par l'instabilité propre à la nature de l'objet du désir.

L'éternel relais que représente l'objet transitionnel — transitoire et provisoire — du désir, mène à un inconfort. Il s'agit d'un temps peu propice puisqu'il est directement lié non seulement à la peur de l'assouvissement d'un désir, mais surtout à la perte du désir même qui dotait l'individu d'une certaine puissance. Cette perte, Quignard la relie au deuil — d'abord le deuil d'une personne, ensuite celui des mots : « reste qui reste auprès de l'endeuillé comme ce reste qui reste du rêve qu'on n'arrive pas à dire et qui se perd une fois encore alors qu'on s'attache à le traduire en mots¹³⁰ ». L'être est donc réduit à une impuissance à signifier sa perte et à exprimer la douleur complexe dans laquelle il se trouve. Ce qui reste toujours à l'endeuillé est la perte; l'objet perdu s'est évanoui, mais le souvenir et le deuil demeurent. Le perdu ne sera jamais retrouvé, la mort marquant un point de non-retour.

130 *Ibidem*.

La vacillante identité qui caractérise l'objet se prêterait bien à l'interprétation des nombreuses listes intégrées aux ouvrages de Quignard. Ces énumérations sont souvent liées au sordide : « les '*sordidissima*' d'Albucius, bonbons, comptines, épluchures, sexes, pouces sucés, jouets, salissures plus ou moins épongées, gros mots ou mots inopinés¹³¹ », peut-on lire dans *Albucius* ; « seaux troués, assiettes mutilées, tables à trois pieds, meuble passé de mode, vieux paquets de gaze¹³² », dans *Sordidissimes*. Ces objets divers et de peu de valeur restent, pour ceux qui les conservent, des trésors à la valeur innommable, comme autant de reflets plus ou moins effacés d'une chose qui les aurait habités. Ils ne sont pas uniquement les vestiges d'un temps passé qu'on empile dans un coin poussiéreux, ils occupent une place active dans l'imaginaire quignardien en tant que leur présence même confère au possesseur un dernier rempart contre l'oubli et la mort. Ce sont, comme les souvenirs de l'endeuillé, des objets qui restent après que toute autre chose soit perdue. Ils témoignent à leur façon d'un objet, d'une personne ou d'une époque qui ont été et qui sont maintenant disparus. Ils conservent cette aura désirable : « il faudrait toujours tenir la liste des envies irrésistibles dont l'objet est inepte. Ces désirs sont des traces étranges et profondes¹³³ ». Les nombreuses listes que l'auteur transcrit nous apparaissent alors comme autant de réservoirs de désirs dont les reliques sont les traces conservées de l'objet qui a fui.

131 Quignard, Pascal, *Albucius*, Folio Gallimard, Paris, 1990, p. 72.

132 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 11.

133 *Ibid.* p. 246.

Par leur lien au désir, ces objets pourraient ainsi tenir le rôle que Quignard confère à l'objet *a* : « L'objet petit *a* est l'objet qui bouche un peu le trou de la mort parce que c'est aussi la chose qui remplaça un peu le perdu à la naissance¹³⁴ ». Le lien au corps de la mère comme premier objet perdu — son ventre étant, selon les termes de Quignard, le premier royaume — rappelle l'objet en tant que déféré, c'est-à-dire comme objet qui en supplée un autre. Ce concept est illustré par la psychanalyse dans l'étude du fétichisme. On peut se rappeler à ce sujet l'attachement insolite d'Édouard, personnage principal des *Escaliers de Chambord*, pour la barrette de plastique bleue.

L'objet à mi-chemin

En reconnaissant de prime abord l'instabilité fondamentale qui détermine la nature de l'objet des désirs, Quignard ouvre une voie qui permet de penser l'objet en tant que non-finalité, en tant qu'il ne se révèle toujours que partiellement. Le fétiche correspond à cette affection qui s'est arrêtée sur le chemin qui aurait généralement dû mener à la génitalité : « Petites choses factices qui ne valent que par odeur, métonymie, envoûtement sordidité, sorcellerie. Cheveux, ongles, pieds, yeux, dents, voix, vous êtes aussi les talismans des désirs¹³⁵ ». Ces destinations sont autant de lieux possibles où le

134 *Ibid.* p. 45.

135 *Ibid.* p. 148.

désir pourrait se fixer momentanément. La description même, qui prend la forme d'une liste, met en évidence que ce sont des objets de substitution.

Encore une fois, la valeur de ces objets transitionnels provient du fait qu'ils représentent autre chose; dit autrement, ils n'ont de valeur qu'en tant qu'ils rappellent autre chose. À ce sujet, il convient de noter la similitude entre ce que dit Quignard et ce que Lacan affirme en parlant des vêtements et du travestisme : « il ne s'agit pas, essentiellement et toujours, de cacher l'objet, mais aussi bien de cacher le manque d'objet¹³⁶ ». Par la multiplication de leur nombre, c'est l'incapacité intrinsèque des objets à être l'Objet ou la Chose qui est cachée. Dans la multitude d'objets présents et étalés sous les yeux, on se soucie moins du manque fondamental qui constitue leur origine commune.

Tout comme les objets du sordide, ils ne sont en soi que de petits lieux dénudés d'intérêt. C'est l'ombre d'un autre lieu, lieu interdit en ce que l'accès y est suspendu, qui rend ces objets « phosphorescents » de désir. Ils se trouvent liés au sordide en tant qu'ils représentent une chose absente ou inaccessible; il s'agit d'une trace, d'un reste de désir qui se retrouve dans un autre endroit que le lieu ultime qu'il devrait atteindre.

Lorsque Quignard avance que « l'amour fidèle est un fétichisme¹³⁷ », il s'accorde avec Lacan qui affirme dans son séminaire : « ce qui supplée au

136 Lacan, Jacques, *Séminaire*, Tome IV, *La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 166.

137 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 148.

rapport sexuel, c'est précisément l'amour¹³⁸ ». Dans le rapport impossible d'union ou de fusion totale ou permanente avec l'Autre, l'amour s'installe comme un fétiche; il peut apparaître comme le but détourné vers une destination qui devient de l'ordre de l'accessible. Ainsi, la relation amoureuse n'implique pas, selon Quignard, un retour réciproque du sentiment ou plus simplement une satisfaction de ses désirs : « Il faut aimer les hommes et les femmes comme un précipice¹³⁹ ». Cette relation détournée, si l'on parle du fétichisme amoureux, doit être comprise comme une perte ou alors comme un don (mais cette question reste ouverte). Sans vouloir dénigrer le sentiment, l'écrivain indique qu'il s'inscrit dans la recherche d'un objet impossible à saisir.

Dans la relation à l'objet, là où Lacan place l'Autre, Quignard souligne la perte et la place du deuil. En évoquant l'agalma, Lacan affirme : « je vous donne la clé de la question en vous disant que c'est la fonction fétiche de l'objet qui est toujours accentuée¹⁴⁰ ». Quignard n'accorde pas la même importance à la présence ou l'absence de l'Autre dans le désir. Le concept du sordide qu'il développe fait de la perte le motif principal de sa pensée. Les diverses traces du passé — le Jadis y participe probablement à sa façon, mais ce concept quignardien mériterait une autre analyse —, l'angoisse et la souillure, se présentent comme les principes fondamentaux sur lesquels s'appuie la pensée du sordide. L'Autre est lié au sordide partiellement, soit par une partie du corps, soit par les traces qu'il laisse derrière lui : celles du corps ou le plus souvent

138 Lacan, Jacques, *Séminaire*, Tome XX, *Encore*, Paris, Seuil « Points essais », 1975. p. 59.

139 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 63.

140 Lacan, Jacques, *Séminaire*, Tome VIII, *Le transfert*, Paris, Seuil, 1991, p. 169.

« l'aura du regard ». L'absence devient alors nécessaire dans la mesure où la relation directe est minée, la vision frontale du corps entraînant, dans les divers récits que retrace Quignard, des effets des plus funestes.

L'ambassadeur

La figure rhétorique de la métonymie, que Quignard souligne lorsqu'il décrit les divers objets qui excitent le désir, est importante puisqu'elle représente la relation entre les différents objets qui peuplent les fantasmes du fétichiste. Quignard parle de l'objet *a* comme d'un ambassadeur : « l'objet petit *a* vient d'un autre monde. C'est l'ambassadeur. Quand l'autre monde est celui des morts, l'ambassadeur s'appelle le fantôme¹⁴¹ ». Tout comme dans le célèbre tableau d'Holbein, les ambassadeurs ont été envoyés pour représenter une chose qui ne figure pas sur la toile. L'objet *a* se rapproche du sordide si l'on considère la relation qu'ils entretiennent avec l'objet en soi, qui n'est jamais une relation directe.

Dans cette même toile, le crâne étiré et tendu par anamorphose se pose comme un objet étranger qui pourtant se confond avec le reste du décor. De cette partie du squelette, Lacan se demande : « comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer l'effet d'une érection¹⁴² »? Le principe de l'anamorphose du sexe masculin se trouve souvent sous la plume de Quignard : l'impossibilité du sexe à rester figé de désir, son implacable retour à un organe

141 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 148.

142 Lacan, Jaques, *Séminaire*, Tome XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil « Points essais », 1973, p. 101.

flasque et mou. Le crâne, nous dit Lacan, n'est pas uniquement une référence au symbole phallique, mais bien au regard lui-même. Ce n'est qu'en penchant la tête en modifiant l'angle du regard qu'apparaît aux yeux de l'observateur le crâne qui rappelle la venue inexorable, et plus ou moins lointaine, de la mort.

C'est le regard qui se pose sur le tableau qui se trouve au centre de la conception de la toile « voilée » chez Lacan. La façon dont la tête se penche est l'indication que le tableau renvoie directement au corps qui le regarde. La toile est réflexive en ce sens qu'elle conduit à un retour vers le corps même de l'observateur face à la scène qui lui est exposée. C'est grâce à l'écran que la peinture révèle autre chose qu'elle-même.

Contrairement à cette perception du tableau qui renvoie au corps, c'est le lien à la mort que Quignard met en valeur lorsqu'il parle de l'objet. Ce dernier est là pour nous rappeler notre propre fin et ce qu'on a déjà perdu : « l'objet est ce mort ouvrant la bouche dans la faim¹⁴³ ». La bouche ouverte rappelle le trou que les divers objets tentent d'obstruer à la vue afin d'en atténuer le vertige de la proximité. Jamais la faim du mort ne sera comblée. Selon Quignard, son fantôme reste toujours près de l'endeuillé, car le mort lui-même est ce perdu autour duquel gravitent les désirs éternellement insatisfaits.

Le lieu vide que laisse le corps revient à quelques reprises dans certains fragments de *Sordidissimes*, entre autres, lorsque l'auteur rappelle la mort des habitants d'Herculanum qui laissa un « volume de mofette » parmi les pierres :

143 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 129.

« ce volume qu'abandonne la mort fait songer au volume qu'envahit le désir¹⁴⁴ ». Laissé derrière, le volume de mofette est une trace de ce qui était là, de ce qui a été jadis. Cet espace, Quignard le lie non seulement à l'écriture, mais aussi à la peinture : « le trou dans le réel provoqué par le mort provoqua un "trou imaginaire dans l'espace", dans lequel les humains peignirent¹⁴⁵ ». Cet imaginaire dont parle l'auteur participe des arts, mais aussi, comme nous l'avons vu, du sordide en tant qu'il est ambassadeur d'autre chose qu'il tente d'éclipser tout en en marquant l'existence. Le vide que l'on souhaite combler indique à la fois l'existence du trou et la pulsion qu'il génère à vouloir le remplir ou en voiler l'abîme. Il incite à la création et devient ainsi l'instigateur d'œuvres picturales ou littéraires.

À la vue de l'objet

La relation du sujet au sordide prend, comme nous l'avons vu, son origine dans la vision. Les nombreuses modalités sous lesquelles elle apparaît dans les fragments qui composent *Sordidissimes* — voyeurisme (la vue partielle de l'endroit du corps), fascination, regard médusé, regard latéral — nous permettent d'affirmer la présence immuable d'une tension entre le regard et l'objet. Quignard confère, avec toutefois une certaine réserve, la couleur rouge à l'objet *a* : « aussi l'objet petit *a* est-il peut-être rouge¹⁴⁶ ». C'est par cette

144 *Ibid.* p. 12.

145 *Ibid.* p. 17.

146 *Ibid.* p. 76.

hésitation prudente qu'il projette sur le concept lacanien ses propres hypothèses à propos de l'objet *a*.

Quignard associe la couleur rouge au sexuel, rougissement, couleur des sexes, menstruations féminines, ainsi qu'à la prédation d'où jaillit le sang de la proie. Puisqu'elle est reliée à l'excitation sexuelle et à la chasse, cette couleur est celle de la « métamorphose ». Elle rappelle, souligne-t-il, la fin des jours lorsque le soleil se couche ainsi que la fin de la vie qui s'achève dans le sang : celui de la proie comme celui qui fait de la femme une mère en la renvoyant dans le monde du passé, bientôt avec les morts. Il est la couleur de la perte initiale qui est celle du ventre de la mère.

Mais cette proposition selon laquelle l'objet *a* serait rouge sert davantage d'idée génératrice pour émettre d'autres hypothèses que de conclusion en soi. L'auteur cerne bien les limites de la représentation visuelle : « pourquoi la peinture ne peut-elle pas peindre (ou si rarement) le sexuel de chacun et de tous les jours? Car la scène invisible n'affecte pas la scène visible¹⁴⁷ ». L'origine de la perte, qui conduit l'individu à se retourner vers des objets qu'il fétichise, est cette scène invisible qui est impossible de figurer. Malgré leurs talents, aucun peintre ne peut illustrer cette scène puisque tout comme l'objet, elle « n'offre aucun sens stable¹⁴⁸ ».

Il serait impossible de peindre le fuyant, ce qui se cache et échappe à la conscience; les peintres illustrent alors par « métonymie » ce qui les habite. Ce

147 *Ibid.* p. 25.

148 *Ibid.* p. 192.

que l'on voit est donc un relais, un voile sur lequel il leur est possible de mettre une image médiatrice.

Le regard est ce qui fonde, en un certain sens, la présence ou l'absence de la conscience. Lorsqu'il parle du mort, Quignard souligne que ce qui a disparu est ce regard même. Cette possibilité d'être vu par l'autre marque la première étape de la disparition de l'autre : « dans le cas du mort, la chose perdue c'est son regard. C'est son regard qui manque (avant même la pulmonation dans l'air ou la pulsion du sang qui ont cessé)¹⁴⁹ ». C'est le regard de l'autre qui détermine le sujet comme vivant. Quignard reprend à sa façon une phrase de Lacan qui porte sur cette caractéristique du regard à déterminer l'être vivant en tant que tel.

Lacan souligne l'importance de l'œil dans le développement humain et la reconnaissance du regard comme la marque d'une certaine condition de conscience du monde que l'on retrouve aussi chez les animaux : « Vous consommez, sans doute innocemment, des huîtres, sans savoir qu'à ce niveau dans le règne animal, déjà l'œil est apparu¹⁵⁰ ». Pour Lacan, la vue détermine parfois le destin. Si nous nous savions vus ou regardés par les huîtres, les avalerions-nous avec autant de facilité? Quignard répond à sa façon à cette

149 *Ibid.* p. 25.

150 Lacan, Jacques, Séminaire, Tome XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil « Points essais », 1973, p. 105.

question : « on ne mangerait pas un chaton cru comme une huître¹⁵¹ ». Les yeux qui s'ouvrent vers nous nous forcent à les considérer en retour.

Les regards provoquent une tension chez l'individu : « rien n'aimante le regard des hommes que le regard des autres hommes¹⁵² ». Cette particularité du regard peut se comprendre non seulement dans une dialectique de la séduction où le corps de l'un s'exhibe partiellement pour devenir l'objet des regards, mais aussi dans l'aura du regard laissé sur les objets qu'il est possible de reconnaître.

Zeuxis et Parrhasios

L'anecdote de la rencontre fameuse de ces deux peintres de l'Antiquité grecque permet de saisir non seulement les points communs entre les théories de Quignard et de Lacan, mais aussi de relever leurs différences par les conclusions que chacun en tire ainsi que par la façon dont ils rapportent l'histoire.

C'est au chapitre VI, « le conte du voile », qu'on trouve le récit que Quignard introduit de façon à mettre en évidence la vanité de Zeuxis, alors considéré comme le meilleur peintre de la Grèce, qui le pousse à accepter le défi lancé par Parrhasios. L'auteur raconte que Zeuxis peignit sur la muraille des raisins qui paraissaient si réels que les oiseaux allaient s'y écraser, montrant ainsi par les morceaux de becs brisés, restés près de l'image peinte, que l'art a la capacité d'abuser les animaux. Parrhasios, quant à lui, « avait peint sur la

151 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 151.

152 *Ibid.* p. 189.

muraille blanche une toile blanche en lin¹⁵³ ». Zeuxis, fier d'avoir trompé les oiseaux, regarde la toile sur le mur et demande à Parrhasios d'en relever le voile pour montrer ce qu'il a peint; il s'avance et tente de soulever ce voile avant de réaliser que c'est la toile même qu'il touche de la main.

Selon Quignard, « ce n'est pas un oiseau que le peintre a abusé, mais le peintre. Zeuxis a peint un visible. Parrhasios a peint un ne-pas-voir¹⁵⁴ ». C'est justement ce « ne-pas-voir » qui détermine le gagnant du duel, en révélant que c'est le caché qui l'emporte sur ce qui est montré. Le voile de Parrhasios laisse voir et cache beaucoup plus de choses que les raisins de Zeuxis; il touche au caché qui toujours suscite la volonté plus ou moins déchirée de voir ce qui est soustrait à la vue. Il rejoint en ce sens les éléments majeurs de la pensée du sordide de Quignard en lien avec la peinture : « Le peintre a peint un linge (un linge que le peintre a mis sur le visible comme un linge que l'homme a mis sur le sexuel, comme le linge que l'homme a mis sur le mort)¹⁵⁵ ». Le caché se situe à la frontière du désir et du dégoût, de la fascination qui peut être morbide puisqu'elle est en lien avec la mort.

Tous ces voiles que convoquent Quignard – celui de Parrhasios, celui qui recouvre le *fascinus* dans la corbeille à Pompéi, celui qui vient recouvrir le sexe de Noé endormi dans sa tente et celui de Marie qui le noue aux hanches de son fils crucifié pour en cacher le sexe – ne sont que des écrans, puisque « cet

153 *Ibid.* p. 18.

154 *Ibid.* p. 19.

155 *Ibidem.*

objet qui retrace à la vision n'est pas un objet¹⁵⁶ ». En soi, ce voile n'est rien, il ne rappelle que ce qui est caché et n'offre aucun recours : « c'est ce qui se dérobe à la vue qui retient l'attention et mobilise les yeux dans le vide – qui n'est qu'un dérivé du trou¹⁵⁷ ». Ce qui est caché, ce qui se soustrait toujours à la vue, ce qui fuit sont familiers du perdu. Sans fin, l'objet se dérobe; il est un perdu qui, tout comme le rêve, n'existe que de façon vacillante dans la conscience. Il est la « laisse¹⁵⁸ » de l'esprit, là où s'avance et se rétracte la mémoire et où s'accumulent les sédiments des désirs.

Ainsi, chez Quignard, ce que cherche à voir l'individu lorsqu'il regarde une toile, ou même une scène que regarderait un voyeur, peut se décrire en ces termes : ce que chacun « recherche c'est du voile. Du moins, ce qu'il cherche c'est l'existence du voile qui le lui indique. C'est, derrière le voile ou le rideau, l'ombre qu'il rêve. C'est l'objet perdu dans l'ombre¹⁵⁹ ». On pourrait dire de l'objet qu'il est doublement perdu : il échappe d'abord, au cœur même de l'ombre, à la possibilité d'être saisi et cette fuite le conserve toujours hors de portée du sujet.

La peinture se fait donc relais d'un relais, elle présente des objets derrière lesquels le regard se tend. L'amateur d'art, comme le dit Quignard, cherche la représentation impossible du vide dans lequel l'objet lui échappe à jamais. Mais les fétiches auxquels s'attache l'individu ne sont pas dépréciés

156 *Ibid.* p. 20.

157 *Ibidem.*

158 *Ibid.* p. 24.

159 *Ibid.* p. 32.

pour autant. On se rappelle que Quignard, au contraire, les valorise et souligne la fascination qu'ils ne cessent d'exercer.

L'œil et le regard

Lacan raconte lui aussi l'histoire de la rencontre entre Zeuxis et Parrhasios, à la fin du chapitre VIII de son séminaire *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Toutefois, il introduit l'anecdote en parlant de la fonction du regard en rapport avec le trompe-l'œil. Ce qu'il expose alors est la distinction entre le regard en tant que vision et l'œil en tant qu'organe : « dès le premier abord, nous voyons, dans la dialectique de l'œil et du regard, qu'il n'y a point coïncidence, mais foncièrement leurre¹⁶⁰ ». Lacan met en évidence cette relation parfois faussée entre le regard et l'œil. Dans l'anecdote qu'il rapporte, c'est l'œil qui est trompé.

L'insistance n'est pas mise sur la ressemblance des raisins de Zeuxis à des raisins réels, Lacan rappelant qu'ils n'étaient pas parfaits mais qu'ils réussissaient tout de même à tromper les oiseaux. Il insiste plutôt sur le fait que Zeuxis ne réussit pas à voir que la toile sur la muraille est bien le tableau que Parrhasios peignit. L'histoire illustre alors la dynamique particulière de l'œil et du regard en tant qu'elle souligne que c'est bien le rôle de la peinture d'être un trompe-l'œil, de faire voir des choses qui n'y sont pas et de se jouer de la vision de l'observateur.

160 Lacan, Jacques, *Séminaire*, Tome XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil « Points essais », 1973, p. 118.

L'œil trompé de l'histoire de Zeuxis et Parrhasios montre qu'il n'y a pas de corrélation directe entre ce qui est vu et ce que l'on désire voir : « le sujet se présente autre qu'il n'est, et ce qu'on lui donne à voir n'est pas ce qu'il veut voir¹⁶¹ ». Le conte prend sa source de ce principe qui indique qu'entre ce que l'on voit et ce qui est vu, une différence majeure se glisse et crée ainsi les nombreux leurres de la vision.

Si Quignard axe son interprétation de l'apologue sur le fait que l'objet est celui qui se perd dans l'ombre et toujours se cache au regard, Lacan, lui, oriente son exposé sur la volonté de voir plus qu'il n'y paraît. On perçoit cette distinction lorsqu'il affirme : « l'exemple opposé de Parrhasios rend clair qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente c'est la peinture d'un voile, c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir¹⁶² ». Si la meilleure image pour tromper un animal est le fruit qu'il consomme, en d'autres termes la nourriture qui le satisfait, ce qu'il faut utiliser pour tromper l'homme n'est pas ce qui satisferait sa faim, mais bien quelque chose qui contrarierait son désir de voir.

Les conclusions que Lacan tire de l'apologue le mènent à se questionner sur la définition de ce qu'est un tableau :

Le corrélat du tableau, à situer à la même place que lui, c'est-à-dire au dehors, c'est le point de regard. Quant à ce qui, de l'un à l'autre, fait médiation, ce qui est entre les deux, c'est quelque chose qui joue un rôle exactement inverse, qui opère, non pas d'être traversable, mais au contraire d'être opaque — c'est l'écran¹⁶³.

161 *Ibid.* p. 119.

162 *Ibid.* p. 127.

163 *Ibid.* p. 111.

Cette vision du tableau est axée sur l'importance du regard auquel s'adresse l'œuvre picturale. Lacan renverse donc les rôles traditionnels du regardant-regardé, en mettant l'accent sur ce qui se donne à voir dans le tableau et sur la mise en abîme du regard qui fait retour vers le sujet et ses désirs insatisfaits.

Lever le voile

Une autre distinction majeure entre l'interprétation du duel des deux peintres grecs est le récit lui-même qu'en font les deux écrivains. Les exposés en général varient peu, puisque c'est la même scène qui est racontée, pourtant un détail révèle une des différences principales dans la formulation de cette même anecdote.

Dans le récit de Quignard, Zeuxis fait le geste de lever le voile. Il s'approche de la muraille et tente de soulever le voile qu'il croit apercevoir. Ce lever du voile correspond à un thème majeur de *Sordidissimes*. À de nombreuses reprises, l'auteur évoque le mouvement hésitant et souvent suspendu de la dénudation. Il confère même à ce geste l'origine du mot objet, car selon lui, ce geste « fait la plupart des scènes peintes dans la Rome ancienne : un homme soulève le voile qui cache le sexe d'une femme endormie. Tel est le premier sens du mot latin *objectus* d'où dérive le mot français

objet¹⁶⁴ ». Ce geste montre l'espoir de découvrir, derrière le voile, un objet qui pourrait satisfaire les attentes. Mais dans l'imaginaire quignardien, cette *alètheia* de l'objet relève de l'impossible; il n'est pas d'objet qui ne soit pas déjà toujours perdu et c'est cette perte même qui le définit comme *talisman du désir*.

La relation au sacré est liée à ce mouvement de soulèvement du voile. Il est à la fois le dernier temps, l'apocalypse, et la révélation du *fascinus* dans la *bacchatio* romaine. Quignard souligne que Jean « dicte l'Apocalypse afin de dévoiler le voilé¹⁶⁵ ». Ainsi, il ne s'agit pas tant de décrire la fin du monde ou des catastrophes, que de signifier le moment capital du « lever du rideau¹⁶⁶ » selon l'étymologie du mot « apocalypse », synonyme de « révélation ». Le dévoilement vient alors suppléer ce qui ne peut être dit, il montre ce qui ne s'explique pas : « dans les mystères des anciens Grecs, l'*apocalypsis* des objets sacrés consistait à montrer les choses qu'on ne peut nommer aux non-initiés¹⁶⁷ ». Ce qui est montré ne se donne à voir que d'une façon limitée puisque les raisons de sa présence ne sont pas exposées. Ce qui est vu renvoie à autre chose, à une signification qui va au-delà de ce qui peut être expliqué, conservant ainsi la part secrète de l'objet qui n'est jamais tout à fait dévoilé.

164 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Grasset, 2005, p. 20.

165 *Ibid.*, p. 22.

166 *Ibidem*.

167 *Ibidem*.

Lacan décrit le moment où Zeuxis réalise la tromperie ainsi : « Alors, et maintenant, montre-nous, toi, ce que tu as fait derrière ça¹⁶⁸ ». Il explique, par les paroles « feintes » du peintre, la volonté de ce dernier de voir ce qui se trouve sous le voile. Le geste du soulèvement du voile n'est pas au cœur de l'anecdote racontée par le psychanalyste. C'est la parole qui prime sur le geste, c'est par elle que s'exprime le désir de voir. Ce n'est pas le corps qui dit « je veux voir », comme dans l'extrait de Quignard, mais bien le langage, l'adresse directe de Zeuxis à Parrhasios. Ce qui manifeste et l'exprime le désir est la parole.

C'est là une distinction importante dans l'approche du désir, ici, plus précisément, du désir de voir. Sans rejeter toutefois la vue comme origine possible du désir, Lacan serait plus près de poser le langage comme signe du désir, comme celui de la constitution de l'être – qu'il nomme le « parlêtre ». Ainsi, nous pouvons reprendre cette phrase, « Là où ça parle, ça jouit¹⁶⁹ », pour souligner le lien fondamental du langage à la jouissance chez Lacan. C'est dans et par la parole que le sujet non seulement expose son désir, mais le recherche.

Cette différence majeure entre la théorie du psychanalyste et la pensée de l'écrivain marque l'importance de la vue rapprochée chez Quignard. La proximité, en tant qu'elle implique de se trouver à portée de la main et du regard, rappelle l'intimité qui unit le lecteur au livre. Dans le silence, le lecteur tient entre ses mains une source de plaisir. Pour Lacan, le langage est le lieu

168 Lacan, Jacques, *Séminaire*, Tome XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil « Points essais », 1973, p. 118.

169 Lacan, Jacques, *Séminaire*, Tome XX, *Encore*, Paris, Seuil « Points essais », 1975. p. 146.

trompeur de la satisfaction, tandis que pour Quignard, la jouissance réelle se trouve ailleurs : « Écrire désire. Lire jouit¹⁷⁰ ». Le rapport à l'écriture et à la lecture en est un de proximité et de plaisir.

170 Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 263.

Conclusion

La proximité entre le sujet et l'objet rappelle la posture que nécessite la lecture. Dans quelques fragments de *Sordidissimes*, Quignard aborde en effet les figures du lecteur et de l'auteur. Le voile, tour à tour vêtement, linceul ou sordes et toile, devient alors la page sur laquelle se dépose l'écriture. Si Quignard n'aborde pas le thème du langage dans sa conception du monde, il évoque par contre à plusieurs reprises l'acte d'écrire et celui de lire.

Il serait possible de retracer au fil de l'œuvre étudiée les fragments qui esquissent les bases de la conception de l'écriture selon Quignard. Lorsqu'il affirme : « j'ai cherché un cela sans figure. Je suis allé vers cet haec sans voix.

Dénudation impossible au langage qui n'est que linge¹⁷¹ », on retrouve la même proposition selon laquelle le langage ne fait que recouvrir autre chose. Le langage lui-même n'aurait pas d'accès privilégié à l'objet des pensées, c'est toujours par un jeu de substitution qu'il fonctionne.

Cette vision de l'écriture se retrouve dans les différentes parties du texte que l'on a analysé. Le voile se présentant comme un relais, les diverses fonctions que l'auteur lui confère se déclinent au fil de *Sordidissimes* et contribuent à la compréhension de l'écriture quignardienne. Quignard ne cherche pas à établir une vérité qu'il défendrait à l'aide de références critiques. Le mouvement de son écriture le conduit plutôt vers un perpétuel questionnement. Même si les voiles tombent un à un, jamais ne se révèle ce qui se présenterait comme la fin de cette recherche.

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, le vêtement peut agir selon deux paradigmes majeurs, soit comme élément de protection ou comme objet d'ostentation. Lorsque le voile est vêtement, il sert à protéger l'individu. On ne parle pas simplement de protection contre l'environnement, mais bien d'un sentiment de protection contre la société, les individus qui la composent et parfois même contre soi-même, puisque le corps nu est en lien direct avec la honte de la chute adamique. Le corps nu est le corps de la honte, mais il devient paradoxalement, une fois recouvert, le corps désirable. Couvert d'un voile, le corps ne paraît plus autant lié à l'animalité.

171 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Seuil, 2005, p. 229.

Les sexes, tel que nous l'avons vu, présentent dans l'œuvre de Quignard deux modalités principales dont le conflit éternel est source d'angoisse pour l'homme. Bien que l'animalité ait été reléguée derrière le voile, ainsi que l'horreur du sexe d'où provient le sujet, il permet tout de même de fantasmer ce qu'il cache. Tout en cachant le sexe, les vêtements permettent d'idéaliser les parties et d'en faire l'objet des désirs. L'horreur de la proximité des sexes ou de leur vision est momentanément annulée par l'écran qui en couvre la facette horrifiante. C'est entre l'horreur et la fascination que le regard craintif se porte sur le corps de l'autre. Les sexes présentent, dans plusieurs fragments, le caractère sordide qui rappelle la naissance humaine ainsi que les cris et le sang qu'elle implique.

La pudeur, que Quignard présente directement comme une influence du christianisme, est aussi liée à l'abjection de soi et du lieu de sa propre origine. Cette pudeur est nécessaire pour se protéger du spectacle pétrifiant du sexe tel qu'il est représenté dans le mythe de la Méduse que l'auteur évoque dans *Le sexe et l'effroi*. Les nombreuses références à l'Antiquité sont pertinentes puisque Quignard parle à leur sujet du regard sur le sexe comme d'un danger. D'autres récits mythologiques se prêtent bien à l'exemplification de ses propos. On peut penser à ceux de Persée¹⁷², de Narcisse¹⁷³, d'Ulysse¹⁷⁴ et aussi celui, plus tardif,

172 Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « Folio », 1994, voir le chapitre IV, « Persé et Méduse », p. 107-123.

173 *Ibid.*, voir chapitre XIII, « Narcisse », p. 274- 295.

174 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Seuil, 2005, p. 165-166.

du récit des fils de Noé¹⁷⁵ surprenant leur père endormi sous sa tente. Ce qui met le sujet en danger est le regard frontal, regard que l'auteur associe à la prédation. Le regard latéral, dont il analyse les nombreuses manifestations dans la mythologie et l'art romains, permet de lorgner sans trop de crainte vers l'objet sans en subir les conséquences néfastes.

Le voile que met en scène Quignard a souvent cette faculté de protéger, mais il correspond aussi à une reconnaissance dans la vie publique. Le costume, et les rôles qu'il laisse présumer, servent à donner, aux membres de la société, des points de repère. Parmi eux figure le manteau que Quignard associe très souvent à des figures d'autorité masculine : Joseph, Jésus et Freud. L'attribut du manteau est de pouvoir témoigner de la présence du possesseur même lorsque ce dernier est disparu. La pièce d'étoffe reste dans les mains comme la trace d'une proximité perdue. Les pouvoirs que l'auteur lui confère sont variés, rappelons entre autres le lien qu'il entretient avec le souvenir. On pense à Anna Freud qui souhaite faire du pardessus de son père son linceul. Le lien entre le manteau et le souvenir apparaît aussi dans *Le sexe et l'effroi* : « il ne reste plus rien sous nos mains qu'un souvenir de manteau¹⁷⁶ ».

Les vêtements portent parfois les marques de la rencontre des corps, puisqu'ils sont, tout comme les draps, les réceptacles des signes ou des traces du désir sexuel. Les taches sur les vêtements comme les marques de craie ou de sperme montrent, devant tous, la preuve des ébats sexuels. Aussi sommes-nous

175 Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « Folio », 1994, p. 338.

176 *Ibid.* p. 55.

venus à dire qu'ils trahissent parfois, tout comme dans le récit de Madame de Tournon, les actes coupables qui ont eu lieu.

S'ils agissent comme des écrans sur lesquels se projettent les désirs, cela ne veut pas dire pour autant que la dénudation est souhaitable. Le lever du voile, l'*anasurma* selon Quignard, est un geste crucial dont les conséquences funestes sont à éviter. La rencontre du sexe se fait dans l'effroi, en lien avec le médusant et le fascinant. L'analyse que fait l'auteur des contes et de la mythologie de l'Antiquité romaine explicite bien les tourments et les dangers liés à cette vision.

Le lien au sordide présenté dans le second chapitre fait écho au même thème, selon toutefois une autre modalité. Le sordide, bien qu'il soit le plus souvent relié au sexe, trouve sa source la plus féconde dans le rapport à la mort. Les sordes assurent le lien entre l'endeuillé et le mort. Le vivant, sous les habits de deuil, rappelle la déchéance graduelle du mort. Les sordes que les Romains portaient servaient à signifier l'état de peine qui accaparait les endeuillés. Ceux-ci se voyaient exclus pour un temps de la société.

D'autres rites rappellent aussi la mort car le port des sordes n'est pas exclusif. Les chiffons et autres bouts de tissus sales et troués se retrouvent dans d'autres fragments de *Sordidissimes*. Ces diverses guenilles sont en lien avec les femmes, tout comme le manteau était associé aux hommes. Pièces de tissus usés, utilisés pour les diverses tâches ménagères, les chiffons convoquent la mort de la femme, ou plutôt la mort future de la mère. Le passage du temps

pour la femme se condense dans ces guenilles usées qui rappellent le sexe féminin. Ce sexe n'est pas érotisé en tant que tel, mais c'est par le lien qu'il entretient avec le sordide, ou l'abject si l'on emploie la terminologie de Kristeva, qu'il rejoint le monde fantasmatique des désirs.

Le problème de l'origine se pose très souvent chez Quignard. La description qu'il fait du rapport à la mère ou au sexe maternel révèle que le lieu de l'origine est étroitement lié au sordide. Le sexe maternel est usé à partir du moment de l'accouchement. Il représente le lieu perdu, non seulement pour l'enfant, mais aussi pour l'adulte souffrant de mélancolie. Selon Quignard, chaque être est à la recherche de ce premier royaume perdu.

L'objet qui représente l'usure du sexe masculin est la capote anglaise. Le caractère sordide du condom vient aussi de l'usure puisqu'une fois utilisé, il est aussitôt jeté. Le lien de la capote anglaise au caractère sordide du sexe masculin est lié à la perte du *fascinus* au profit du pénis flasque. Comme nous l'avons vu, c'est dans la dysmorphie intermittente de l'organe que se présente de façon la plus symptomatique l'impuissance du désir à perdurer.

La conception du sordide chez Quignard a été influencée par la pensée d'Albucius, artiste et penseur de l'Antiquité romaine dont l'auteur rappelle souvent l'existence. La pensée des « choses indignes » fascine l'auteur, chez qui on reconnaît aussi la filiation à d'autres artistes qui ont choisi d'explorer cette voie moins fréquentée. Nous avons déjà fait référence à Bataille, mais nous pourrions aussi invoquer Artaud qui a pensé l'art comme déjection. Ces

écrivains sont les Albucius de leur époque. Leur démarche littéraire ne s'oriente pas vers une valorisation du beau; ces écrivains poursuivent, tout comme Albucius, leur *sordidissima*.

Il ne s'agit pas pour autant d'intégrer ou de revaloriser ces objets. Pour Quignard, au contraire, il suffit d'en souligner l'importance et l'influence qu'ils détiennent. Il ne cherche pas à les rendre acceptables, il tente plutôt de démontrer quels mécanismes sont à l'œuvre dans la recherche et l'appréciation de tels objets sordides. Sans trop théoriser sa pensée, Quignard développe tout de même, au fil des fragments qui composent *Sordidissimes*, une réflexion sur l'objet qui se rapproche d'une conception psychanalytique. Lorsqu'il parle de l'objet, c'est toujours en tant qu'objet perdu.

Nous avons aussi établi le lien qu'entretient le sordide au sacré. Les deux concepts se trouvent liés chez Quignard et chez Kristeva. Cet accord souligne l'importance du voile en tant qu'il a pour rôle d'établir une limite à partir de laquelle s'exposent les objets que l'on peut voir et ceux qui doivent rester cachés. L'objet perdu, quant à lui, n'a pas à être voilé : il est lui-même un voile. Tel un palimpseste immémorial, l'objet fuit sans cesse vers d'autres objets. Le désir se fixe toujours sur des objets de substitution.

Le deuil est un des instigateurs qui permet à Quignard d'évoquer l'objet perdu. Or, comme nous l'avons abordé au troisième chapitre, l'objet perdu entretient un lien avec l'objet *a* développé par Lacan. Lorsqu'il est en lien avec le deuil, l'objet perdu témoigne de la perte initiale de l'enfant au sortir de

l'utérus de la mère. Alors que Kristeva mobilise beaucoup les concepts mis en place par les philosophes, tel Heidegger, dans sa théorisation de l'objet assimilé à la Chose, Quignard, pour sa part, préfère parcourir un chemin dont il est lui-même le maître, s'inspirant plutôt d'artistes, dont Albucius en particulier.

Même s'il convoque des concepts élaborés par d'autres auteurs, Quignard les utilise selon ses propres intuitions. Lorsqu'il parle de l'objet *a*, il ne s'emploie pas à l'expliquer, mais plutôt à se l'approprier pour expliciter ce qu'il cherche lui-même à mettre en valeur. L'objet devient pour lui « l'objet petit *a* » en lien à l'objet perdu d'où s'origine la problématique du regard. Quignard est très influencé par les œuvres picturales. Des ouvrages comme *Le sexe et l'effroi* et *La nuit sexuelle*, qui contiennent de nombreuses illustrations d'œuvres picturales, montrent bien le constant dialogue de l'image avec le texte chez lui. On pense à certains chapitres, par exemple « Médée » dans *Le Sexe et l'effroi*, qui reprennent les personnages présentés sur une des fresques incluses dans le livre. Ces images permettent à l'auteur de poursuivre, tout en l'illustrant, sa réflexion à propos du regard. *La nuit sexuelle* offre quelques analyses parfois descriptives de tableaux. Le lien qu'entretient le texte aux nombreuses œuvres reproduites illustre certains concepts dont parle l'auteur.

Les fonctions de l'image à l'objet petit *a* se rejoignent au niveau de la représentation, puisque tous deux présentent une chose qui ne coïncide pas avec elle-même et qui vise à une signification plus grande. L'œuvre picturale et l'objet petit *a* sont alors, pour reprendre la métaphore utilisée par Quignard, des

ambassadeurs : ils témoignent d'une chose qui n'est pas là. L'objet sordide peut devenir un fétiche. La fascination morbide qu'il provoque peut être du même ordre que l'excitation sexuelle, la frontière séparant celle-ci de celle-là étant parfois ténue, comme nous l'avons démontré.

Les réflexions sur le regard que Quignard propose se distinguent de ce que Lacan a pu établir comme théorie scopique. La comparaison de la rencontre entre Zeuxis et Parrhasios chez ces deux auteurs a permis de déterminer que la relation au regard s'établit pour Quignard dans le désir du non visible : « Parrhasios est enfin le peintre qui ajouta le fantasme à la vision du visible¹⁷⁷ ». Chez Lacan, le regard est lié au trompe-l'œil qui mène le psychanalyste à poser une distinction entre le regard et l'œil, la vision et l'organe.

La différence majeure entre les deux récits rapportés se situe cependant dans la réaction de Zeuxis. Chez Quignard, celui-ci tente de lever le voile de sa main, alors que dans l'anecdote racontée par Lacan, il demande à ce que le voile soit levé. L'un veut lever le voile lui-même, le second utilise la parole pour exprimer sa volonté de voir au-delà du voile.

Bien que le langage soit un thème que l'on retrouve dans l'œuvre de Quignard, il accorde plus d'importance à l'acte d'écrire ou de lire. La parole laisse très souvent place au silence chez lui. Il reconnaît toutefois l'importance

¹⁷⁷ Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « Folio », 1994, p. 57.

du langage pour la psychanalyse : « qu'est-ce que l'invention de la psychanalyse? Une *passion du passage du passé* consommée sous forme de langage¹⁷⁸ ». Sans chercher à invalider les raisons qui fondent l'importance de la parole, Quignard oriente plutôt sa réflexion vers l'écriture et la lecture. La relation du voile à l'écriture participe des éléments que nous avons déjà soulignés par rapport au voile. Il faut toutefois reconnaître que ce thème comporte des particularités qui lui sont propres.

D'abord, l'écriture entretient un lien puissant avec le passé et l'absence. L'absence rejoint ce que l'on a dit à propos du deuil et de la carence. Le livre est alors une trace laissée derrière l'auteur : « le livre est un mort qui parle¹⁷⁹ ». Le livre se présente comme une relique, comme une partie d'une personne disparue. Ce qu'a écrit un auteur reste malgré sa disparition et les lecteurs peuvent désormais s'y référer. Comme le souligne l'écrivain : « dérélition nomme en latin l'action d'abandonner. [...] La relique est plus précise que le reliquat : c'est ce qui reste de vénérable d'un corps perdu¹⁸⁰ ». Vénérable ne veut pas dire que ce qui reste est pour autant véridique. L'écriture crée des reliques, mais la parole ne fonctionne pas selon la même logique : « le langage est un Perdre en activité¹⁸¹ ». Selon Quignard, la parole se perd alors même qu'elle prend forme.

178 Quignard, Pascal, *Abîme*, Paris, Gallimard « Folio », 2002, p. 168.

179 Quignard, Pascal, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard « Folio », 2002, p. 166.

180 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Seuil, 2005, p. 144.

181 Quignard, Pascal, *Abîme*, Paris, Gallimard « Folio », 2002, p. 73.

Bien que l'écrivain favorise l'écriture plutôt que la parole, il ne l'idéalise pas pour autant. Quignard n'associe pas l'écriture à une pure transmission d'un sentiment ou d'un savoir. La rencontre de la fiction et de l'érudition profonde de l'auteur engendre ce que Dominique Viart nomme des « fictions critiques ». En effet, c'est dans un mouvement d'éternelle réflexion que se situe Quignard. On pourrait affirmer, à l'instar de Viart, que l'écrivain « manifeste lui-même une méfiance notable envers toute ordonnance de la pensée qui figerait le mouvement d'investigation¹⁸² ». On se rappelle ce que Quignard a dit à propos de la scène originaire : que son sens est toujours instable. S'il écrit à partir de ce manque qui fonde la recherche interminable de l'objet perdu, rien ne peut se fixer. Ainsi nous pouvons comprendre ce qu'il signifie par : « j'écris sur ce vent qui ne soulève qu'un voile, issu de rien¹⁸³ ».

Loin de sombrer dans la mélancolie ou encore dans l'inertie face à cette quête impossible, l'auteur nous explique qu'il s'agit là d'un mouvement nécessaire : « ne t'interromps jamais de tendre les doigts vers la frange du manteau¹⁸⁴ ». Tout comme la vieille miraculée, l'écriture peut mener à des miracles. Souvenons-nous qu'il s'agit cependant dans cette histoire de la guérison d'hémorroïdes : loin d'être glorieux, ce miracle représente bien l'attachement au sordide qui ne quitte pas l'écriture de Quignard.

Ainsi délesté des contraintes, l'auteur en vient à formuler un souhait :

182 Viart, Dominique, « Les “fictions critiques” de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 35.

183 Quignard, Pascal, *Sordidissimes*, Paris, Seuil, 2005, p. 229.

184 *Ibid.* p. 233.

j'eus le désir de mettre au point un « dire faux profond ». Il faut opposer ce dire faux, profondément faux, à l'écart du groupe, à l'obligation de dire vrai, d'âme à âme, qui caractérise le christianisme (l'aveu des péchés en confession) et la psychanalyse (le dire tout ce qui passe par l'esprit).

Ce dire faux, que l'on peut relier aux « fictions critiques », est aussi en lien étroit avec la communication telle que la conçoit l'auteur. Il ne faut pas nécessairement croire que ce dire faux vise le mensonge, il fait plutôt le deuil de la vérité. Il reconnaît le mouvement suspendu de *l'alètheia* impossible et cherche par l'écriture à se rapprocher d'une vérité personnelle. Cette vérité d'écriture contredit la définition usuelle de la communication : « ne surtout pas communiquer c'est écrire¹⁸⁵ ». La communication minée ne provient pas d'une volonté de tromper le lecteur, mais plutôt d'un souhait d'anachorète : « c'est la communication minimum, secrète, terrifiée, muette avec rien [...] repli sans aucune ambassade vers le monde extérieur¹⁸⁶ ».

Lorsqu'il est la page blanche qui se couvre de lettres, le voile devient une frontière paradoxale. Vient-il recouvrir l'écrivain, qui peut alors, dans ce cocon de feuille, tenter de trouver ce qui en lui parle sans chercher à dire vrai? Ou fonctionnerait-il plutôt comme une toile, marquée par l'objet ambassadeur qui le hante? Il est probable que ces deux éléments contribuent également à la même dynamique qui permet l'écriture. Dans l'intimité de sa chambre, l'écrivain n'échappe pas pour autant à ses propres fantômes.

185 *Ibid.* p. 160.

186 *Ibid.* p. 160-161.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

QUIGNARD, Pascal, *Sordidissimes (Dernier Royaume, V)*, Paris, Grasset, 2005.

CORPUS SECONDAIRE

QUIGNARD, Pascal, *Les ombres errantes (Dernier royaume, I)*, Paris, Grasset, 2002.

-----, *Sur le jadis (Dernier royaume, II)*, Paris, Grasset, 2002.

-----, *Abîmes (Dernier royaume, III)*, Paris, Grasset, 2002.

-----, *Les paradisiaques (Dernier royaume, IV)*, Paris, Grasset, 2005.

-----, *La barque silencieuse (Dernier royaume, VI)*, Paris, Grasset, 2009.

Autres ouvrages de l'auteur

QUIGNARD, Pascal, *Albucius*, Paris, Gallimard « folio », 1990.

-----, *Les escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard « folio », 1989.

-----, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard « folio », 1994.

-----, *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. Sur l'œuvre de l'auteur

BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

BOURASSA, Lucie, (dir.), dossier *Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable*, *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 5-97.

BONNEFIS, Philippe, *Pascal Quignard, son seul nom*, Paris, Galilée, 2001.

DECLERCQ, Gilles, « Le retrait de la langue. Rhétorique de l'ineffable dans l'œuvre de Pascal Quignard », dans *Inventaire, lecture, invention*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 373-384.

GAUTHIER, Patricia, « La peinture, la mort : fiction et tentations de la fiction chez Pascal Quignard », *La licorne*, n° 35, 1995, p. 211-221.

LALVÉE-LAURENT, Brigitte, « Pascal Quignard et les fantômes d'Albucius », *Critiques*, n° 527, avril 1991, p. 276-297.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, « Pascal Quignard : une poétique de l'agalma », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 39-53.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal et Pascal QUIGNARD, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Flohic, 2001.

MARCHETTI, Adriano (dir.), *Pascal Quignard, la mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

SAUTEL, Nadine, « Pascal Quignard, la nostalgie du perdu », *Magazine littéraire*, n° 412, septembre 2002, p. 98-103.

VIART, Dominique, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2004, p. 25-37.

2. Psychanalyse et analyse thématique

BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Paris, Minuit, 2004.

DE SAUVERZAC, Jean-François, *Le désir sans foi ni loi*, Paris, Aubier, 2000.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes*, volume XVI, « Le tête de Méduse », Paris. PUF, 1991, p. 163-164.

-----, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

-----, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

LACAN, Jacques, *Séminaire*, Tome IV, *La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994.

-----, *Séminaire*, Tome VIII, *Le transfert*, Paris, Seuil, 1991.

-----, *Séminaire*, Tome XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil « Points essais », 1973.

-----, *Séminaire*, Tome XX, *Encore*, Paris, Seuil « Points essais », 1975.

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.

3 Autres

BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble*, Paris, Seuil, 2002.

BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda, le mort, L'histoire de l'œil*, Paris, Éditions 10/18, 1956.

ZANELLI QUARANTINI, Franca (dir.), *Il velo dissolto. Visione e occultamento nella cultura francese e francofona*, Bologne, CLUEB, « Heuresis Strumenti », 2001.

LABARTHE-POSTEL, Judith, *Littérature et peinture : une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.

GRESSET, Michel, *Faulkner : ou, la fascination*, Paris, Klincksieck, 1982.

SURGERS, Anne, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

WINKELVOSS, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, PIA, 2004.