



N° 12, 2018

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques”

IRÈNE KRISTEVA
(UNIVERSITÉ DE SOFIA)

Hypnos, Eros, Thanatos : dérive onirique à partir de Quignard

Pour citer cet article

Irène Kristeva, « Hypnos, Eros, Thanatos : dérive onirique à partir de Quignard », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 12, *Dormir, transcrire, créer : le rêve littéraire à travers les genres, les domaines et les époques*, p. 109-137 (Mirta Cimmino, Maria Teresa De Palma, Isabella Del Monte, édés.), 2018 (version en ligne, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR L'écriture fragmentaire de Pascal Quignard présente des implications érotiques, hypnotiques et thanatiques ressemblant à certains effets oniriques. La continuité de son récit discontinu est assurée par le mythe qui permet le retour au monde originaire et l'évasion dans le monde imaginaire. Comme le rêve, le mythe échappe à la rationalisation conceptuelle, implique le plaisir et le déplaisir, flotte dans l'« entremonde ». L'intermittence onirique conduit, pour sa part, à une irrationalité qui rompt avec les formes sémantiques habituelles. Ce rapprochement du mythe et du rêve s'opère dans le rapt, éclate dans l'aboutissement pulsionnel, se réfléchit dans le regard. Ainsi, les trois divinités symbolisant « le songe, le fantasme et le fantôme », à savoir Hypnos, Eros et Thanatos, évoquent les possibilités de ravissement par le sommeil, le désir ou la mort.

Mots-clés: Eros, Hypnos, Thanatos, onirisme, pulsion

EN Pascal Quignard's fragmentary writing presents some erotic, hypnotic and thanatic implications similar to certain dream effects. The continuity of his discontinuous narrative is ensured by the myth that allows the return to the original world and the flight into the imaginary world. Like the dream, myth escapes conceptual rationalization, involves pleasure and displeasure, and floats in the "interworld". Oneiric intermittency leads, for its part, to an irrationality that breaks with the usual semantic forms. This rapprochement between myth and dream takes place in the rapt, breaks out in the drive's outcome, and reflects in the look. Thus, the three deities symbolizing "the dream, the fantasy and the ghost", namely Hypnos, Eros and Thanatos, evoke the possibilities of rapture by sleep, desire or death.

Keywords: Eros, Hypnos, Thanatos, oneiric, drive

IRENE KRISTEVA

**Hypnos, Eros, Thanatos :
dérive onirique à partir de Quignard**

*« Celui qui écrit doit voir les scènes soudain, sans
écran, sans théorie, sans préméditation, mais
surtout : sans langage.*

Il doit les voir comme s'il rêvait »

Pascal Quignard

Les essais de Pascal Quignard articulent ensemble le monde originaire atteint de façon incomplète par le fragment et le monde imaginaire créé de façon incomplète par le fragment.

Leur narration, qui erre à travers les époques, les contextes et les genres littéraires, correspond à une vision du monde comme un espace morcelé et de l'écriture comme un discours inachevé. Cette écriture fragmentaire révèle des similitudes avec certains effets oniriques. D'ailleurs, les rêves ne sont ni susceptibles de s'inscrire dans une lignée ni prévisibles : tout rêve demeure au fond unique, discontinu, imprévisible de même que tout fragment. L'aptitude du rêve à traduire les fantasmes et les pérégrinations de la pensée remonte à l'étymologie du verbe *rêver* dont il dérive : « En ancien français *resver* signifie au sens propre “errer”, “aller çà et là”, “se promener”, “rôder”, “vagabonder”. Par métaphore il a pris le sens de “divaguer”, “délirer” [...] ¹ ». Le sens moderne du verbe, « voir en songe durant le sommeil », ne s'impose qu'en 1640.

La pensée quignardienne entraîne dans l'*entremonde* situé à la frontière du réel et de l'imaginaire. Contrainte de se référer aux fantasmes pour découvrir ce qui rend l'inquiétant inquiétant, l'effrayant effrayant, l'opaque opaque, elle se fait forcément esthétique. L'écrivain déplace l'élément esthétique de l'œuvre d'art du beau vers le sordide pour focaliser son élément éthique dans la réécriture de l'histoire racontée, le plus souvent le mythe. Son objectif semble ne pas être la création originale, mais le retour au mythe en tant que source

¹ MIREILLE DEMAULES, « La classification des songes de Macrobe en moyen français : continuité, ruptures et déplacements », in *Anabasis*, n° 16, 2012, p. 40.

inépuisable d'idées à ressentir, à reprendre et à redévelopper. Transportant vers l'autre monde de l'imaginaire, de l'onirique et du fantasmatique, le mythe s'investit dans le jeu de la parole, de la raison et de la subjectivité afin d'assurer la continuité du récit discontinu.

Gêner par la surprise fait partie de la stratégie poétique de Quignard. Il insiste, en premier lieu, sur le côté plaisant de l'inattendu. Il relève, dans un deuxième temps, son rapport avec les attentes inconscientes. Pour conclure que l'étonnement prépare l'effet de sidération qui désigne notamment la surprise déclenchée dans le psychisme humain par le monde extérieur. Et s'il perçoit l'écriture comme une sorte d'état limite, il définit le fragment comme la trace d'une mémoire déposée par le mouvement rétrospectif de la pensée. L'écriture fragmentaire apparaît alors comme sidérante (qui frappe par l'effet d'inattendu), désirante (qui désire et jouit de son objet) et fascinante (qui séduit et effraye à la fois).

1. Le rapt mythique

Toute intrigue mythique se termine par un homme qui se couche et qui dort. C'est-à-dire un héros qui entre dans la violence et s'installe dans la jouvence paradoxale [...].

Il faut opposer temps excitant à temps ordinaire ; temps affamé à état replet ; temps hallucinant, désirant, manquant, hélant, chantant, déchirant, à la détente et à l'homogénéité au milieu. Opposer répétition en tous sens et par quelque moyen que ce soit à état inerte.

Le rêve appelle la co-présence quand elle se fait impossible.

Le rêve présente. Présentant, il apporte l'absent².

Le mythe rapporte au monde originaire ou emporte dans le monde onirique. Comme le rêve, il échappe à la rationalisation conceptuelle, en appelle à la jouissance ou à la violence. Comme le rêve, il flotte dans l'espace imaginaire, apte à se transformer à tout moment en un « nom sur le bout de la langue³ ». En tant qu'expérience liminaire, le mythe assume la fonction de médiateur entre le néant, le silence et l'horizon du sens. L'absence dans le rêve renvoie, pour sa part, à son impossible objectivation, à sa carence unitaire. Le rêve est dépourvu d'élément constant censé diriger vers un contenu clair et déterminable. Ce manque ne conduit pas toutefois au désinvestissement sémantique, mais à une

² PASCAL QUIGNARD, *Dernier royaume III : Abîmes*, Paris, Grasset, 2002, p. 126.

³ PASCAL QUIGNARD, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

irrationalité qui rompt avec certaines formes sémantiques traditionnelles :

L'image manquante est à la source de l'hallucination qui inventa les rêves et dont dérivait la pensée. L'image qui manque, l'image qui anticipe la langue naturelle immanente à l'humanité néotène, asynchrone, jamais contemporaine, non simultanée, métamorphique, dissimulée, dérive sans répéter de la sexualité qui renouvelle l'espèce sous la forme de la relation sexuelle, qui ne régit ni l'idem ni l'alter et qui pourtant les met face à face et les attire jusqu'à l'étreinte, et les conjugue dans le temps invisible jusqu'à la reproduction. La scène irreprésentable rend irreprésentable ce qui de toute façon n'est en aucun cas de l'ordre de la ressemblance⁴.

« L'image manquante » désigne métaphoriquement l'absence. D'abord, celle du sujet au moment de sa propre conception. Cet instant invisible, inaccessible, fantasmé « procure une image de l'absence d'images, une représentation de l'irreprésentable entrée en scène, ou entrée en matière, avant l'origine, avant la conception et avant la naissance⁵ ». La scène originaire se fonde sur la reconstruction de sa « substance » imaginaire, inventée dans un effort d'exprimer l'inexprimable. Dans cette impulsion au retour à l'originel, le fragment implique le manque qui révèle l'impossibilité de combler le vide, de leurrer la mort. L'écriture fragmentaire contient en puissance la dialectique de la pulsion de mort et de la pulsion de vie puisque, malgré sa vitalité, tout « désir est principe de mort », y compris le désir d'écrire : « Ecrire est plus qu'errer. C'est mourir et survivre⁶ ».

Bien qu'il rapproche le mythe et le rêve au niveau de l'inconscient, Pascal Quignard ne partage pas entièrement ni la vision psychanalytique de leur parenté, selon laquelle le merveilleux mythique rappelle les formations de l'inconscient tels le fantasme et le rêve, ni la vision anthropologique qui en est contiguë. L'hellénisme de Marcel Détiéne réserve une attribution communautaire au mythe, en estimant que le rêve n'affecte que le champ individuel. Le freudisme, de son côté, envisage le mythe comme un système sémiologique dont le second terme serait le sens latent du rêve, le sens vrai selon Sigmund Freud. Or, « même lorsqu'ils ne coïncident pas, le mythique et l'onirique ont en commun cette structure du double sens ; [...] le rêve est en lui-même proche du langage, puisqu'il peut être raconté, analysé, interprété⁷ ».

⁴ PASCAL QUIGNARD, *Dernier royaume IV : Les Paradisiaques*, Paris, Grasset, 2005, p. 34.

⁵ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 227.

⁶ PASCAL QUIGNARD, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 151.

⁷ PAUL RICCEUR, *De l'interprétation : essai sur Freud*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 1965, p. 25.

L'importance des « expériences oniriques dans la genèse et la construction de la conscience mythique⁸ » a été signalée par Ernst Cassirer. Le conditionnement du mythe par l'onirique, et donc par l'imaginaire, a été mis en valeur par le Collège de sociologie. Roger Caillois soutient que : « Le caractère collectif de l'imagination mythique garantit assez qu'elle soit de substance sociale, existant à la faveur de la société et en sa faveur. [...] Le mythe représente à la conscience l'image d'une conduite dont elle ressent la sollicitation⁹ ».

Mais le mérite de concilier le mythe avec l'imaginaire collectif et individuel revient sans doute à André Green qui considère aussi bien l'un que l'autre comme des constructions imaginaires témoignant de la préhistoire de la collectivité ou de l'individu. Et puisqu'ils répètent le déjà dit, leur interprétation relève de l'interprétation originelle du mythe ou du rêve. Le mythe « appartient en partie à la réalité psychique par les relations qu'il entretient avec le rêve, le fantasme et les autres formations de l'inconscient individuel ; il se rattache de manière évidente à la réalité extérieure, par son insertion dans la réalité sociale et par le consensus dont il est l'objet¹⁰ ». On pourrait essayer de redéfinir à ce point le mythe comme un ensemble d'énoncés dans une langue secondaire dont la logique serait celle des processus primaires ayant comme objectif la constitution d'un objet transitionnel collectif dans une culture donnée.

L'apport de Quignard à la confrontation du mythe et du rêve tient pour l'essentiel à ce qu'il les fait graviter autour du rapt. En voici quelques exemples : l'enlèvement d'Hélène, la femme « raptée », qui, ensemble avec sa sœur Perséphone, la femme « raptante », a hanté l'imaginaire grec pendant des siècles (*Le sexe et l'effroi*) ; le rapt du frère de Priam, Tithon, par Aurore qui le métamorphose en cigale (*La haine de la musique*) ; Loth qui engendre dans son sommeil Ammon et Moab (*Le sexe et l'effroi*). Le grand rapt mythologique demeure incontestablement celui d'Eurydice, raptée deux fois par Hadès.

L'écrivain transforme la dyade amour-mort en triade, en y incorporant le rêve :

Eros et Thanatos constituent les deux grands raptés possibles. Tout d'abord ce sont les deux grands dieux qui « délocalisent » socialement (l'un dans la maison de l'époux vivant, l'autre dans la tombe de l'époux mort). Ensuite,

⁸ ERNST CASSIRER, *La Philosophie des formes symbolique II* [1925], traduction de Jean Lacoste, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1972, p. 57.

⁹ ROGER CAILLOIS, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1938, p. 84.

¹⁰ ANDRÉ GREEN, « Le mythe : un objet transitionnel collectif », in *La déliaison*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1998, p. 168-169.

physiquement, ces deux ravissements plongent dans le même état : le sommeil intermittent ou définitif. C'est pourquoi Hypnos est lié autant à Hadès qu'à Eros. Dans le rôle du désir ou dans le rôle d'agonie, ces *raptus* raptent dans la nuit. [...] Le ravissement dans sa souche élémentaire ne divise pas le *pothos* et l'*éros*. Le désir de l'absent, dans le sommeil ou dans la veille, ne discerne pas l'endeuillé de l'amoureux¹¹.

Pour les anciens, Hypnos, Eros et Thanatos forment une trinité inséparable signifiant « le songe, le fantasme et le fantôme¹² ». Pour les modernes, Hypnos évoque la violence liminaire, Eros incarne l'imaginaire érotique, Thanatos personnifie la pulsion de mort. Autrement dit, les trois divinités indiquent le ravissement par le rêve, le désir et la mort. L'interprétation quignardienne de ces figures mythologiques prend ses distances avec celle de Paul Ricœur qui soutient, dans *De l'interprétation*, que « c'est face au couple Eros – Thanatos que le principe de réalité, polairement opposé au principe de plaisir, déploie toute une hiérarchie de sens que recouvre le nom également mythique d'Ananké¹³ ». Se mouvant plutôt dans la foulée de Claude Lévi-Strauss, Pascal Quignard se soucie peu de l'implication du destin dans leur fonctionnement. Sans se limiter à l'aspect culturel ou linguistique du mythe, il s'engage dans la direction du structurel, en souscrivant à l'idée lancée par l'anthropologue qui le « situe non pas dans une langue et dans une culture, mais au point d'articulation de celles-ci avec d'autres langues et d'autres cultures. Le mythe n'est donc jamais de sa langue, il est une perspective sur une langue autre¹⁴ ».

Ainsi, pour l'écrivain chaque mythe suppose l'interaction de plusieurs autres appartenant à des cultures différentes : Osiris et Isis, Orphée et Eurydice, Enée et Anchise, etc. Sachant que la vérité mythique n'est pas dans un contenu privilégié, mais dans l'assemblage de plusieurs contenus, il exploite ses reprises. Il se sert de la répétition du mythe à la fois pour rendre apparente sa structure et pour l'amplifier par d'autres éléments, sans perdre de vue l'opposition entre la croissance continue du mythe et sa structure discontinue. Mais il tient aussi compte du fait que la logique propre au mythe ne se résume pas à la logique cartésienne. C'est bien à ce niveau-là que le rôle de la pensée mythique, qui consiste à donner une forme synthétique au mythe, en l'empêchant de se dissoudre dans les contraires, devient décisif. La

¹¹ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 173-174.

¹² *Ibid.*, p. 112.

¹³ PAUL RICŒUR, *De l'interprétation*, op. cit., p. 272.

¹⁴ CLAUDE LEVI-STRAUSS, *L'homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 576-577.

pensée mythique « se manifeste sous l'aspect d'une irradiation¹⁵ » multipliant des mythes qui possèdent une origine commune. Cette « multiplicité offre quelque chose d'essentiel, puisqu'elle tient au double caractère de la pensée mythique, de coïncider avec son objet dont elle forme une image homologue, mais sans jamais réussir à s'y fondre parce qu'elle évolue sur un autre plan¹⁶ ».

Somme toute, le ravissement boucle ce que la fascination ébauche. Une attraction irrésistible émane de la fascination qui excite et incite. Elle pousse l'homme à vouloir pénétrer l'inconnu, le non-révéler, le dissimulé. Le regard ravi qui cherche l'autre devient facilement un regard traquant. L'homme qui désire, peu importe qu'il soit prédateur ou hypnotiseur, a deux possibilités pour assouvir son désir :

Deux voies s'offrent au désir des hommes face à la prédation du corps féminin : ou bien le rapt avec violence (*praedatio*), ou bien la *fascinatio* intimidante, hypnotique. [...] La technique de l'hypnose ne serait qu'un effet de cette recherche animale d'une violence fascinatrice dont l'effroi aboutirait à l'obéissance (*l'obsequium*) de la victime, ou du moins la replongerait dans des comportements enfantins, cataleptiques, passifs, subjugués¹⁷.

L'écrivain, qui considère le rapt artistique comme un symptôme du sublime, y fait cohabiter des connotations conflictuelles, indicatives du dédoublement entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. Le rapt présuppose la violence. Hypnos, Eros et Thanatos symbolisent en particulier la transgression violente qui va de pair avec l'interdit, voire avec « l'inter-dit¹⁸ » qu'est le mythe. Mais si l'interdit selon la définition de Freud prend la forme de renoncement pulsionnel, la transgression pourrait être perçue comme un aboutissement pulsionnel, et avant tout celui de la pulsion de mort. Quignard souligne d'ailleurs que la transgression n'échappe pas à la punition : Actéon doit mourir pour avoir surpris Diane sans voile, Narcisse pour avoir vu son reflet, Messaline pour avoir aimé Silius, etc. Le rapt, tel qu'il l'entend, reprend l'idée de la sublimation identifiée comme sidération. L'objet qui provoque sa sensation sublime serait l'objet voilé, le *fascinus*.

La logique alternative de la transgression se rapporte à la logique de la dépense, de la destruction du système des interdits qui fonde le monde

¹⁵ CLAUDE LEVI-STRAUSS, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 14.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, *op. cit.*, p. 126-127.

¹⁸ ANDRE GREEN, « Œdipe, Freud et nous », in *La déliaison*, *op. cit.*, p. 151 : « Le mythe serait alors *l'inter-dit*, sur l'insoumission à l'interdit ».

humain. Elle est bien entendu paradoxale : immanente à l'homme, elle devient une pulsion transcendant l'immanence. Le monde est régi, certes, par des normes et des interdits – des symboles d'après Lacan –, mais il n'existerait pas sans l'excès, sans le désir de détruire l'ordre symbolique : un *double bind aporétique*. La logique de l'exclusion-inclusion s'avère une logique aporétique qui construit le monde humain. Les normes sont possibles uniquement en tant que négation du désordre de l'origine, de la fluidité organique du monde animal ; l'excès n'est possible que comme une transgression de l'ordre symbolique : un *double bind constitutif*.

2. L'aboutissement pulsionnel

C'est peu de dire que nous désirons voir. Désir et voir sont identiques. C'est le rêve. L'invention biologique et zoologique du rêve dit : le désir voit. Il y a un désirer-voir chez les mammifères à quoi tout manque. La fonction hallucinatrice du rêve en a dérivé. Ce désir est indestructible et inassouvissable. Il relaie une puissance d'ostension, d'exhibition, d'offre visuelle¹⁹.

Quignard postule l'inséparabilité du désir et de l'acuité visuelle. Le désir fascine au point de rendre difficile tout effort du sujet contemplatif de détacher les yeux de l'objet désiré. Immanent à la nature humaine et manifesté par le regard, il se situe au niveau de la pulsion scopique. Né au moment du choc des civilisations grecque et romaine, le désir de regarder peut être déclenché par l'angoisse, l'effroi ou la mort. L'écrivain impose la mégalographie de la Villa des Mystères comme l'exemple le plus éloquent de cet état d'âme singulier, étant donné que cette peinture murale explicite l'importance primordiale accordée par les Romains à la pulsion scopique qui domine l'objet lui-même.

La diversité des priorités affectives de l'homme ancien et de l'homme moderne a été déjà notée par Freud :

La différence la plus marquante entre la vie amoureuse du monde antique et la nôtre réside sans doute dans le fait que les anciens mettaient l'accent sur la pulsion elle-même, alors que nous le plaçons sur l'objet. Les anciens célébraient la pulsion et étaient prêts à vénérer en son nom même un objet de valeur inférieure, alors que nous, nous méprisons l'activité pulsionnelle

¹⁹ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 141-142.

en elle-même et ne l'excusons qu'en vertu des qualités que nous reconnaissons à l'objet²⁰.

Freud divise, du reste, les pulsions en deux grands groupes, à savoir les pulsions du moi et les pulsions sexuelles, dont la pulsion scopique fait part. Il distingue de surcroît la pulsion de regarder (*Schautrieb*), une pulsion partielle qui a pour composantes la contemplation et exhibition, du plaisir de regarder (*Schaulust*) qui « désigne tout plaisir engendré dans la sphère du regard, tant sur le mode actif que sur le mode passif de l'exhibition²¹ ».

En décortiquant le mythe antique, l'écrivain y découvre, sous des formes disparates, les destins pulsionnels recensés par le psychanalyste : le renversement dans le contraire (la transformation de l'amour en haine), le retournement sur soi-même (le narcissisme), le refoulement (dont découlent la fixation et l'anxiété), la sublimation (la substitution de l'objet du désir). Ses réflexions sur la scopophilie tiennent compte des similitudes dans l'expression du désir, de l'onirique et de l'imaginaire. Il insiste, en plus, sur l'action conjointe du plaisir et de la jouissance, ainsi que sur l'impossibilité de saisir l'objet du désir dans sa totalité : « Le plaisir rend invisible ce qu'il veut voir. La jouissance arrache la vision de ce que le désir n'avait fait que commencer de dévoiler²² ». Il considère donc le regard brouillé comme un symptôme du plaisir éprouvé et interprète le déplacement de l'objet du désir du champ de la vision comme une manifestation de la jouissance.

Réduisant la sexualité à la sexualité romaine, Quignard en détermine les particularités de la manière suivante : la *fascinatio* du *fascinus*, le *ludibrium* des spectacles, la métamorphose des dieux, le regard latéral, l'interdit de la passivité, le *tædium vitæ*, le passage de la *castitas* des patriciennes à l'abstinence des chrétiens. Or, il n'envisage pas la sublimation et l'ascèse comme des voies potentielles de refoulement du désir, de détournement de son objet ou de décharge de la tension sexuelle accumulée, mais plutôt comme des expressions spécifiques de la jouissance. Ainsi, il met en évidence le rapport du *ludibrium*²³ (le rite romain qui présentait les jeux sarcastiques associés à Priape) et du *fascinus* (l'équivalent latin du mot grec *phallos*) que le dieu ithyphallique symbolisait. Il ne manque pas de souligner l'importance du sarcasme et de l'injure dans les rites apotropaïques : « Cette

²⁰ SIGMUND FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], traduction de Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987, p. 56.

²¹ *Ibid.*, p. 67.

²² PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, *op. cit.*, p. 254.

²³ Dérivé du mot étrusque *ludus* qui signifie « jeu ».

complaisance romaine à l'obscénité verbale découle des chants fescennins chantés lors de la cérémonie de la priapée (le cortège de Liber Pater). La priapée consiste à brandir le *fascinus* géant contre l'*invidia* universelle²⁴ ». Les vers fescennins qui se déchaînaient lors de la priapée témoignent de l'ampleur de l'indécence rituelle qui régnait à Rome.

L'œuvre quignardienne vise, métaphoriquement parlant, le soulèvement du voile du fascinant, son épiphanie, son apocalypse, le *fascinus* lui-même incarnant le monstrueux. Parler de dévoilement, de révélation, implique l'existence d'une chose apparente et d'une chose porteuse de la vraie image, de l'essence, de l'*eîdos*. Tel fut le geste constitutif de Platon qui a élaboré son modèle du monde à partir des formes-idées archétypales²⁵ représentant l'apparence de la chose, et qui a introduit l'être paradoxal de l'autre dans le monde (le reste n'étant pas seulement une copie déchue, mais l'autre même de la création). Quignard inverse le geste platonicien par le concept du *fascinus* sur lequel il fonde son monde. Il enrichit, en outre, le champ du « sexuel » par le concept réactualisé du *tædium vitæ*, qui fait pendant au *fascinus* et prolonge les effets de l'effroi. Caractérisant la période de la post-jouissance, le *tædium vitæ*, le dégoût de la vie, remplit le moment où la satisfaction du désir sexuel cède la place à une lassitude envahissante. Il contribue au déplacement du désir vers des expériences artistiques comme la peinture ou la musique. Relatif au moment « juste après », il s'oppose à l'*augmentum* qui marque l'instant « juste avant ». Son apparition s'explique par la disparition du sublime, la baisse de l'excitation sexuelle et l'annulation de l'*augmentum*.

Quignard n'ignore pas non plus l'apport lacanien à la théorie de la pulsion scopique, à savoir l'introduction d'une schize de l'œil et du regard. Quand il traite la question de la dialectique de l'œil et du regard dans la partie intitulée « Du regard comme objet *petit a*²⁶ » de son séminaire sur *Les quatre concepts*, Lacan distingue la fonction de l'œil qui consiste à voir le visible de celle du regard auquel préexiste un « donné-à-voir » qui fait de nous des « êtres regardés, dans le spectacle du monde ». Le sentiment d'étrangeté apparaît lorsque le monde incite le regard à devenir le lieu de l'inscription du désir du sujet pour l'objet *petit a*. Il en résulte la transformation du regard lui-même en objet *petit a*, « situé dans le champ du visible ».

²⁴ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 76.

²⁵ Cf. PLATON, *Phèdre* [IV s. av. J.-C. env.], traduction de Jacques Cazeaux, Paris, Le livre de poche, 1997, 249 c.

²⁶ Cf. JACQUES LACAN, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, « Le champ freudien », 1973, p. 65-109.

Déclenché par une curiosité intérieure, une espèce d'impulsion cognitive, le désir se concentre dans les yeux et se manifeste par le regard. Cela explique l'abondance de connotations du regard dans l'œuvre quignardienne et la richesse de ses significations symboliques. L'insistance sur cet objet justifie la tentative de préciser son rôle dans l'économie des petits traités : un rôle de médiateur entre le mythe et les pulsions, d'autant plus que l'écrivain s'amuse à attribuer des regards aux figures mythologiques. Freud n'avait-il pas déclaré d'ailleurs que la « théorie des pulsions est pour ainsi dire notre mythologie. Les pulsions sont des êtres mythiques formidables dans leur imprécision²⁷ ».

Pour proclamer le « triomphe, sur l'œil, du regard²⁸ », Lacan reprend l'épisode de la confrontation sur la peinture en trompe l'œil de Zeuxis d'Héraclée et de Parrhasios d'Ephèse, rapporté par Pline l'Ancien dans l'*Histoire naturelle*. Quignard mentionne lui aussi cette scène qu'il confronte cependant au débat sur l'essence de la peinture entre Socrate et Parrhasios, tel qu'il est rapporté dans les *Mémorables* de Xénophon²⁹. Voilà un extrait de la description de Pline :

On raconte que ce dernier [Parrhasius] engagea un concours avec Zeuxis : celui-ci apporta des raisins peints de façon si réussie que des oiseaux voletaient près d'eux sur la scène ; l'autre apporta un rideau représenté avec tant de vérité que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son erreur, il s'avoua vaincu avec une franchise pleine de modestie, attendu qu'il n'avait, pour sa part, trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius l'avait trompé, lui, un artiste³⁰.

Tout tableau, conclut Lacan, représente « un piège à regard » : on y sent la présence, le dépôt d'un point de regard. Et si le tableau est dans l'œil, le regard est dans le tableau. L'effet apollinien de la peinture réside notamment dans la déposition du regard, dans son offre à l'œil. D'autre part, la notion lacanienne d'*instant de voir* confère une valeur temporelle au regard. L'instant de voir se répercute à travers l'effet fascinateur dans la tentative d'exorciser le mauvais œil par le *fascinum*.

²⁷ SIGMUND FREUD, « Angoisse et vie pulsionnelle », in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* [1984], traduction de Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1984, p. 129.

²⁸ JACQUES LACAN, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 95.

²⁹ Cf. PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 50-57.

³⁰ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle* [I s. apr. J.-C. env.], textes choisis et présentés d'après la traduction de Littré par Hubert Zehnacker, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 352-353.

Le *point lumineux* lacanien renvoie au *fascinus* quignardien. L'écran diminue le contraste lumineux et permet de voir derrière. Se situant entre le tableau et le point de regard, il lève le voile dans l'intention de reconduire les choses dans le réel. L'écran fait percevoir la tension entre l'effet fascinateur et la fonction de dévoilement qu'il doit assumer, d'où le statut instable et problématique du regard. Dévoiler signifie laisser voir. Ce n'est donc pas par hasard que le voile devient l'un des attributs de l'érotisme romain et que le dévoilement s'impose décidément comme la scène érotique la plus obsédante sur les fresques romaines. Or, si le voile peut être considéré comme un objet fétiche qui fait partie des attributs de l'érotisme romain, le dévoilement comporte, pour sa part, une signification symbolique. Et comme le voile assume dans l'œuvre quignardienne la fonction du silence dans l'image plastique romaine, le dévoilement accomplit par conséquent la violation du silence.

L'homme, dans *Le sexe et l'effroi*, est réduit en quelque sorte à un point de regard qui focalise le désir de connaissance et donne accès au savoir. La figure mythologique la plus représentative de la pulsion scopique y reste Œdipe. En s'ôtant la vue, le roi de Thèbes renonce volontairement au regard par lequel il a déjà reconnu et abordé son destin. En d'autres termes, l'ultime connaissance de la fatalité et de l'inéluctabilité fatidique entraîne la perte de la vue. Quignard met en évidence la subordination de la pulsion de savoir à la pulsion sexuelle qui « travaille, nous dit Freud, avec l'énergie du plaisir scopique³¹ ». Le raisonnement de Sarah Kofman va dans la même direction : « Le désir lancinant de savoir est une sublimation du désir de voir et de toucher [...] ce qui ne se voit pas de loin, mais qui existe peut-être³² ». L'acte de connaissance est éblouissant et dangereux à la fois. On risque d'y laisser les yeux (Tirésias, Œdipe), voire d'y perdre la vie (Actéon, Narcisse) : « Celui qui a été fasciné, celui qui a vu en face perd ses yeux³³ ». C'est pourquoi le désir de voir est ambivalent : on veut voir mais en même temps on est enclin à inhiber ce désir sous la menace de la castration. Ce refoulement ne manque pas d'avoir comme effet la fixation d'abord, et l'angoisse ensuite.

Dans *Le jugement de Pâris*, Hubert Damisch applique aux arts plastiques la dialectique de l'œil et du regard, en faisant remarquer que l'œil rend possible une perception visuelle qui dépasse toute autre perception qui concerne la construction de l'*imago mundi*. Sa dimension « théorique » (relevée par Aristote) et sa dimension « esthétique »

³¹ SIGMUND FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 123.

³² SARAH KOFMAN, *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1973, p. 124.

³³ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 141.

(relevée par Platon) facilitent le passage « du monde sensible au monde intelligible ». Damisch souscrit à l'idée lacanienne que « la pulsion se manifeste au niveau du champ scopique à travers la schize de l'œil et du regard. L'homme ne fait pas que voir, il regarde : et c'est ce regard qui permet d'ajouter la pulsion scopique au catalogue des pulsions³⁴ ». Quignard approche à son tour la scopophilie à travers l'analyse des fresques de Pompéi qui condensent d'une façon indélébile la douleur et la jouissance dans l'excès, en révélant la fixation de l'œil sur le *fascinus*. Pourtant, il n'est pas du tout évident que le regard puisse soutenir la vue de la réalité totale et dénudée. Ce fut certainement l'une des raisons qui avaient poussé Lacan à introduire le concept de *scotomisation* dont le mécanisme est illustré par le clignement des paupières provoqué par une lumière trop intense. La sensation d'aveuglement résulte de la luminosité excessive : la paupière se referme sur l'œil et une ombre éclipse la lumière.

Ce jeu de clair-obscur rappelle les effets de la sublimation. Il présente, en outre, les mêmes symptômes que le regard amoureux :

La *voluptas*, dit clairement Tertullien, est une *prostratio* du regard parce qu'elle provoque un « affaiblissement de la vue ». C'est le « flash » du plaisir lui-même qui efface le plaisir en l'éblouissant. En plus de la scène originaire, il n'est pas de plaisir qui ne se consume dans l'invisible³⁵.

Quignard attribue le regard mélancolique à la volupté qui se manifeste après la jouissance. Ce regard marque l'instant éphémère du corps pétrifié et des sens envahis par le plaisir qui précède le retour à la réalité. Il laisse pressentir le *tædium vitæ* et évoque l'implacabilité de la mort. En ce sens, il exprime un état transitoire, liminaire, entre la vie et la mort, la jouissance et l'ennui, l'activité et la passivité.

3. Le regard érotique, hypnotique, thanatique

« Par le désir (*pothos*) qui rompt les membres (*lusimélès*) la femme possède un regard plus liquéfiant (*takeros*) qu'Hypnos et Thanatos ». Ce regard érotique, hypnotisant et « thanatique » est le regard gorgonéen³⁶.

³⁴ HUBERT DAMISCH, *Le jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 1996, p. 32.

³⁵ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 237.

³⁶ ALCMAN, *Fragment III* [VII s. av. J.-C. env.], traduction de Pascal Quignard, in *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 113.

Quignard associe ce regard foudroyant au regard non voyant des statues qui ont des fentes sans pupilles, avant de le confronter, dans un deuxième temps, au regard magnétique. Son interprétation de l'expérience tragique d'Actéon, suscitée par la fascination irrésistible et meurtrière exercée par la belle chasseresse au moment où elle ôte son voile, conduit à se demander s'il n'existe pas quelques affinités entre son point de vue et celui d'Aby Warburg qui approche lui aussi la *Ninfa* par le biais de « la dialectique du monstre ». Et successivement, s'il ne cherche pas à apparenter les figures de Méduse et de Diane au niveau de la terreur sidérante qu'elles inspirent, étant donné que « celui qui voit le "Médusant", est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l'érection) qui est la première forme de la statuaire³⁷ ». Le regard de Méduse, qui engourdit les corps et les âmes, produit le même effet que la nudité lumineuse de Diane.

Pourquoi la nudité fait-elle fermer les yeux et fait-elle plonger dans l'obscurité ? Probablement, parce que les yeux aspirés par le vide enlèvent l'obstacle devant le regard qui glisse dans les profondeurs invisibles. Lors de cette immersion, le regard perd son point d'attache, son centre de concentration, son fond primordial. Le « Petit traité sur Méduse » complique davantage le rapport du regard meurtrier et du regard statuaire, en y introduisant une dimension linguistique ou plutôt en soulignant son absence : « Comme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque a l'apparence d'une statue³⁸ ». La force pétrifiante de la carence de la parole ou de l'indicible, du « nom sur le bout de la langue », dépasse le foudroiement. La sidération du mot qui échappe, autrement dit de l'objet perdu, est commensurable avec celle de l'objet en excès.

Le regard en face devient représentatif de toute une réalité culturelle. Celui de Méduse, allégorie du pouvoir irrésistible qui fait fusionner l'objet oral et l'objet génital, superpose le Sidérant (symbole du féminin) et le Fascinant (symbole du masculin). Son jeu ambivalent d'attrait-répulsion étale le conflit omniprésent à Rome entre le sexe et l'effroi. Quant au Médusant, il dépasse le Fascinant contenu dans une force magnétique contingente à celle de la mort. Ainsi, si l'écrivain accepte le fait que l'Inquiétant méduse, il lance en même temps l'idée que le Médusant inquiète : le *riktus terribilis* de Méduse déclenche le sentiment d'inquiétante étrangeté, « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps

³⁷ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 115.

³⁸ PASCAL QUIGNARD, « Petit traité sur Méduse », in *Le nom sur le bout de la langue*, op. cit., p. 56.

familier³⁹ ». Il exploite par ailleurs le *rictus* de Baubô, la figure mythologique grecque réunissant le rire et la sexualité, pour expliquer les causes de l'effet de dérision provoqué par le dévoilement volontaire devant une autre femme. Le geste d'indécence excessive fonde aussi le *ludibrium*, le rite romain sarcastique associé à Priape.

Quignard suggère du reste la cohabitation de trois « puissances » dans le regard fascinant : l'*éros*, le *pothos* et le *thanatos* se réfèrent au *fascinus* qui condense l'amour, le désir et la mort dans les regards érotique, hypnotique et mortifère. Il recourt à plusieurs mythes pour illustrer ses dimensions multiples. Reprenons à ce propos le résumé du mythe de Narcisse qui propose une entrée différente dans la pulsion scopique par rapport à celle de Méduse ou de Baubô : « Un chasseur est médusé par un regard, dont il ignore qu'il est le sien, qu'il perçoit à la surface d'un ruisseau dans la forêt. Il tombe dans ce reflet qui le fascine, tué par le regard frontal⁴⁰ ». L'écrivain suppose d'abord que Narcisse a été tué par le regard du Fascinant et non pas par l'amour de son propre reflet. Entendant ce mythe comme celui de la recherche de l'origine, il détermine ensuite le regard de Narcisse comme un regard rétrospectif. Quelle serait alors sa véritable nature ?

Dans son analyse de la violence scopique à partir du mythe de Narcisse, Gérard Bonnet réduit à trois les réponses à la question concernant la nature du regard qui a tué Narcisse. La première s'enracine dans le séminaire lacanien sur *Les quatre concepts* : à la suite du « déplacement de l'objet au regard », le regard meurtrier devient l'« agent de la disparition ». La deuxième s'éloigne de l'explication psychanalytique pour se rapprocher de la vision grecque : « Les pratiques en usage visaient principalement à mettre en scène le phallus de façon à garder la cité de tous les malheurs portés par le regard faisant retour sur elle. Selon cette conception, le regard serait mortifère du fait qu'il s'est détourné de son objet qui est le sexe lui-même⁴¹ ». La troisième, qui essaie de réconcilier les deux réponses précédentes, s'ancre dans la version ovidienne du mythe : le regard qui tue serait celui de l'autre saisi par l'envie. Bonnet s'en sert en effet pour articuler l'idée que le regard de l'autre évoque la dimension visuelle de l'inconscient, « le supposé voir de l'autre, le voir de la pulsion, telle qu'elle se profile *en lui*⁴² ». Au lieu de l'écartier ou plutôt de s'en détacher pour exorciser le

³⁹ SIGMUND FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], traduction de Fernand Cambon, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 215.

⁴⁰ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, *op. cit.*, p. 274.

⁴¹ GERARD BONNET, *La violence du voir*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1998, p. 19-20.

⁴² *Ibid.*, p. 58.

mauvais œil, Narcisse s'obstine à fixer ce regard, frappé de la « fascination meurtrière qui a lieu de regard à regard⁴³ ». Cette puissance fascinante provoque une sensation de malaise. L'inquiétante étrangeté émane de l'objet étrange qu'est le reflet fascinant scruté par Narcisse.

En insistant sur le fait que Narcisse est figuré sur les fresques romaines au moment juste avant de se pencher sur l'eau, Quignard situe la scène dans l'instant qui précède la mort. Le regard narcissique métaphorise le jeu du visible et de l'invisible, de la présence et de l'absence, du refoulement et de son retour. Il est envisageable comme un objet *petit a*, l'« objet de la pulsion scopique », l'« objet cause du désir » dont parle Lacan :

Il [Lacan] désigne donc par ce terme le représentant de la poussée au sens freudien du terme, en mettant l'accent quant à lui sur son origine relationnelle. Car si la poussée du voir est représentée par les regards, ceux-ci désignent en réalité les choses qui font écho d'une façon ou d'une autre aux circonstances qui ont présidé à l'éveil premier du désir.

Tout le problème est là. Nous l'avons vu à propos de Narcisse, le regard n'a de poids que dans la mesure où il est revécu et retrouvé dans l'après-coup sur un fond de rejet [...]. Car, en définitive, ce qui déclenche le désir de voir, nous l'avons vu avec Narcisse, c'est ce principe d'égalité, de retour, de renversement, dont le sujet semble épris plus que de toute autre chose⁴⁴.

L'érotisme du regard révèle la tension entre la décontraction et la crispation. Il marque l'instant ambigu du passage du jet à l'immobilité, de la menace à la pétrification, de l'agitation au calme. Il suscite en outre l'envie de savoir si l'éblouissement confus procède de l'interruption de l'élan pulsionnel ou du silence qui précède son déchaînement, balayant toutes les figures dans l'extase du rapt amoureux. C'est pourquoi, après avoir explicité, dans *Le sexe et l'effroi*, la double connotation, érotique et morbide, de la pulsion scopique, l'écrivain introduit dans *La haine de la musique* la dimension de l'écho, le fond sonore qui l'accompagne. A cette fin, il procède à la confrontation de deux miroirs, le visuel et le sonore, dans l'arrière-plan desquels on découvre respectivement le *fascinus* (lieu d'origine du désir de voir) et le *tarabust* (lieu d'origine du désir d'écouter). Parallèlement, il met en place le problème de l'*aphanisis*, de la disparition, que posent le mouvement visuel du regard et le mouvement sonore de la voix.

Pour l'instant, on va se contenter d'explorer le côté spéculaire du regard fascinant comme celui du double insoutenable de l'autre dans le

⁴³ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 279.

⁴⁴ GERARD BONNET, *La violence du voir*, op. cit., p. 59.

miroir incarnant l'*imago* narcissique dont parle Lacan dans « Le stade du miroir⁴⁵ ». On pourrait dire à ce point que Quignard envisage le regard réfléchi comme un acte spéculatif qui comporte le risque d'autodestruction (Méduse, Narcisse). Il incombe à l'œil de refléter le regard de l'autre, auquel il assigne la fonction de double, en citant à ce propos Platon :

Quand nous regardons l'œil de quelqu'un qui est en face de nous, notre visage (*prosôpon*) se réfléchit dans ce qu'on appelle la petite fille (*korè*) comme dans un miroir. Celui qui regarde y voit son image (*eidôlon*). Ainsi quand l'œil fixe son regard sur la partie la meilleure d'un autre œil, c'est lui-même qu'il voit⁴⁶.

A partir de l'énoncé freudien que « dans le plaisir de regarder et de s'exhiber, l'œil correspond à une zone érogène⁴⁷ », et de la conception lacanienne de l'œil comme pointe du désir, Gérard Bonnet avance que « la notion de l'œil comme source de la pulsion de voir n'est pertinente que dans la mesure où celui-ci est conçu comme un pôle, un point de référence au sens précis du terme, un point fictif qui a tendance à se confondre avec l'organe qui le représente ». Pour conclure que « l'œil représente le point de tangence entre le désir, qui est par définition illimité, et le fonctionnement corporel qui en conditionne l'expression⁴⁸ ». Considérant le miroir comme l'objet qui focalise en un point les regards qui véhiculent le désir érotique, Pascal Quignard insiste, de son côté, sur la singularité de la pulsion sexuelle qui s'y manifeste : « Les miroirs sont d'étranges yeux uniques. L'homme et la femme en se regardant dans les yeux, ou en regardant les yeux uniques de leur sexe, sont des miroirs⁴⁹ ». La chaîne métonymique, mise en place par l'écrivain, traite la pulsion scopique comme une composante de la pulsion sexuelle. L'œil attire aussi bien le regard de l'autre que son reflet. L'interprétation quignardienne du regard fascinant ne s'éloigne pas, en dernier lieu, de la supposition d'un désir de mort qui, refoulé, déclenche les mécanismes d'autopunition. Ce regard se réfléchit dans le bouclier (Méduse), dans l'eau (Narcisse), dans le miroir (Dionysos). Persée évite de regarder Méduse en face : il utilise son bouclier pour

⁴⁵ Cf. JACQUES LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, « Le champ freudien », 1966, p. 93-100.

⁴⁶ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, *op. cit.*, p. 272. Cf. PLATON, *Alcibiade* [IV s. av. J.-C. env.], traduction de Victor Cousin, Paris, Hatier, « Profil philosophie », 1990, p. 133a.

⁴⁷ SIGMUND FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 85 (note). Freud considère l'œil comme une « source pulsionnelle ».

⁴⁸ GERARD BONNET, *La violence du voir*, *op. cit.*, p. 61-62.

⁴⁹ PASCAL QUIGNARD, *Le sexe et l'effroi*, *op. cit.*, p. 122.

détourner son image et échapper à une mort certaine. Narcisse, au contraire, s'obstine à scruter le regard direct, en se laissant engloutir par son propre reflet. L'enfant Dionysos se fait déchirer par les Titans après être tombé dans son miroir. Somme toute, dans l'imaginaire des anciens, le miroir symbolisait l'*entremonde* qui réalisait le contact entre le monde des vivants et le monde des morts.

Conclusion

Le désir de regarder constitue l'un des versants de l'érotisme et de l'art romains où il cohabite avec d'autres désirs, puisque le désir est toujours pluriel. Dans l'œuvre de Quignard, il va de pair avec le désir d'écouter ou simplement celui d'entendre la voix de l'autre. Les pulsions de regarder et d'écouter s'apparentent par leur disposition à l'intersection des pulsions du moi et des pulsions sexuelles. Or, si Nietzsche proclame l'inséparabilité de la jouissance tragique de la douleur originaire de l'art qui résulte de la tension éternelle entre le dionysiaque et l'apollinien, Quignard articule cette jouissance autour du *fascinus*. Et étant donné qu'« il n'y a pas de belle surface sans une profondeur effrayante⁵⁰ », il établit une connexion entre la beauté et l'effroi.

La question de la limite de l'humain, et par conséquent, celle de l'effroi que la fluidité de cette limite et la possibilité de régression provoquent, acquièrent une importance capitale. Si l'apparition de l'homme, fruit d'une évolution graduelle, signifie purement et simplement le passage d'un seuil, la suppression de ce seuil n'apparaît pas impossible. L'œuvre quignardienne implique toujours une transgression, une mise en danger de la forme de l'humain, et ceci surtout par la perte de l'image et du langage. Cette transgression ressort aussi bien dans l'image que dans le langage, dans « l'accent humain⁵¹ » du langage. Bref, dans l'humain tout court.

Irène Kristeva
(Université de Sofia)

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes* [1901], traduction de Anne-Sophie Astrup et Marc de Launay, Paris, Gallimard, « Œuvres philosophiques complètes », 1977.

⁵¹ Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 468.